نظری اور عملی تنقید

یوسف سرمست

نظری اور عملی تنقید

یوسف سرمست

کتاب	:	نظری و عملی تنقید
مصنف	:	یوسف سرمست
سرورق	:	قیصر سرمست
ناشر	:	آل انڈیا اُردو ریسرچ اسکالرس کونسل
سنہ اشاعت	:	دسمبر ۲۰۰۲ء بار اول
تعداد	:	۵۰۰
قیمت ڈیلکس ایڈیشن	:	۲۵۰
کمپیوٹر کتاب	:	شارپ کمپیوٹرس، محبوب بازار۔ حیدرآباد
ملنے کے پتے	:	

آل انڈیا اُردو ریسرچ اسکالرس کونسل

۱۱۷۸۰ ایونیو نمبر-1، بنجارہ ہلز حیدرآباد ۳۴

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ دہلی، بمبئی

دانش گھر امین آباد لکھنو

سب رس کتاب گھر" ادارہ ادبیات اُردو، پنجہ گٹہ روڈ حیدرآباد ۸۲

اپنے ننھے سے پوتے طٰہٰ جنید سرمست کے نام اس
دُعا کے ساتھ اللہ اس کی عمر اور اقبال میں اتنی اور
ایسی ترقی عطا فرمائے جو بے مثال ہو۔ آمین

فہرست

تعارف

کتاب کے عنوان ہی سے ظاہر ہے کہ اس میں نظری تنقید کے مباحث کے ساتھ ساتھ عملی تنقید کے نمونے بھی شامل ہیں۔ کتاب کا پہلا مضمون ''ادب کیا ہے؟'' کے عنوان سے لکھا گیا ہے۔ یوں تو کسی نہ کسی حد تک سبھی جانتے ہیں کہ ادب کیا ہے؟ لیکن اس کی توضیح وتشریح اور اس کے لازمی عناصر کا تعین بہت مشکل ہوتا ہے۔ بہت سوں کے ذہن میں اس کا کوئی واضح تصور نہیں ملتا۔ اسی طرح ''ادب کا مقصد کیا ہے؟'' ایسا سوال ہے جو بہت ہی متنازع فیہ ہے اور اس کا جواب دینے میں اکثر لوگ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اس لئے حد درجہ توازن کے ساتھ اس سوال کا جواب دیا گیا ہے اور ایک ایسے درمیانی راستے کی نشان دہی کی گئی ہے، جس پر سب متفق ہو سکتے ہیں۔ ادب اور اخلاق کا تعلق کیسے ہو جا چاہیے اور کیوں ہونا چاہیے، اس سے بحث کرتے ہوئے دونوں میں تعلق قائم رکھنا کتنا ضروری اور اہم ہے اس کو نمایاں کیا گیا ہے۔

کلاسیکیت اور رومانیت بہت ہی معروف اور مروج اصطلاحیں ہیں۔ لیکن یہ اصطلاحیں جس طرح یورپ کی دو ادبی تحریکوں سے وابستہ ہیں اور ان صطلاحوں کے کتنے وسیع معنی ہیں، اس سے بہت سے ناواقف ہیں، اس لیے ان کو استعمال کرنے میں جو احتیاط ملحوظ رکھنی چاہیے وہ نہیں رکھی جاتی ''کلاسیکیت کیا ہے؟'' میں انہی باتوں کی وضاحت کی گئی ہے کلاسیکیت کے ردعمل کے طور پر رومانیت کی تحریک شروع ہوئی اور پھر اسی تحریک کی وجہ سے رومانیت کی اصطلاح مروج ہوئی۔ رومانیت کی اصطلاح بھی اُردو میں بہت زیادہ استعمال کی جاتی ہے اور اکثر صورتوں میں بہت محدود معنوں میں۔ رومانیت جو کثیر معنی رکھتی ہے اس کی وجہ کیا ہے اور کون سے مضاہم اس اصطلاح سے وابستہ ہیں۔ ان تمام باتوں پر اس مضمون میں روشنی ڈالی گئی ہیں اور یہ بتایا گیا ہے کہ اس کو استعمال کرتے وقت کس بات کا خیال رکھنا چاہیے۔

اُردو میں چندروز ساختیات کا بڑا شوروغوغا رہا لیکن اکثر لوگ اس نظریے کو سمجھنے سے قاصر رہے۔ گو کئی مضامین اس کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے لکھے گئے اور لکچر بھی دیئے گئے۔ لیکن ساختیاتی نظریہ ایک معمہ ہی بنا رہا۔ اس وجہ سے ''ساختیات کیا ہے؟'' میں بہت واضح انداز میں اس کو پیش کیا گیا ہے۔ ساختیاتی نظریے میں بعض اچھی اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں۔ لیکن ان کے معنی ومفہوم سے بھی لوگ عام طور پر واقف نہیں ہیں یا وہ لوگ جنھوں نے اس کو بہت زیادہ استعمال کیا ہے وہ ان کی معنویت سے پوری طرح واقف نہیں ہیں۔ اس لیے ''ساختیات کیا ہے؟'' کے سلسلے میں ان کی بھی وضاحت کی گئی ہے۔ ساختیاتی نظریات کو تھوڑے دنوں بعد ہی زوال ہوگیا۔ اس کے زوال کے کیا اسباب تھے۔ اس پر کسی نے بھی روشنی نہیں ڈالی حالانکہ اس بات کی بہت ضرورت تھی تا کہ آئندہ ایسے نظریات کو قبول کرنے سے پہلے ان کو پوری طرح جانچ لیا جائے اور پھر ان کو رواج دینے کی کوشش کی جائے۔ اسی لیے ساختیاتی نظریات کے زوال کے اسباب؟ میں اس بنیادی خامی اور کمزوری کو نمایاں کیا گیا ہے۔ جو ان نظریات میں تھی اور جس کی وجہ سے انھیں زوال ہوا۔

نظری تنقید کے بعد عملی تنقید کے نمونے پیش کیے گئے ہیں۔ ''غالب کی انفرادیت'' میں اسی بات کو پیش کیا گیا ہے کہ غالب کی شاعری کن وجوہات کی بنا پر منفرد کہی جاسکتی ہے۔ غالب کے ''تصورِ عشق'' میں غالب کے ہاں جو دو مختلف اور متصادم تصورات عشق ملتے ہیں ان سے بحث کی گئی ہے۔ ''غالب اور تصوف اور غالب کا تصوف'' میں غالب کی شاعری میں جو تصوف کا مروجہ نظریہ ملتا ہے پہلے اسے پیش کیا گیا ہے۔ لیکن غالبؔ نے یہاں بھی پامال روش پر چلنا منظور نہیں کیا اور اپنی انفرادیت کو قائم رکھا ہے۔ تصوف کے سلسلے میں بھی غالب نے جو منفرد انداز اختیار کیا ہے وہ بھی ان کی فکر کی گہرائی ظاہر کرتا ہے۔

حالؔی سے اُردو میں باقاعدہ طور پر تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ اُردو تنقید کے بانی ہیں اس لیے حالی کے تنقیدی نظریات کی پہلے مبسوط طور پر وضاحت کی گئی ہے۔ کیونکہ حالؔی کے اپنی تنقیدی نظریات میں بہت ہی اہم اور فکر انگیز باتیں کہی ہیں۔ لیکن بعض نقاد حالؔی کی اہمیت کا اعتراف ادبی زبان سے کرتے تو ہیں لیکن ان پر معترضانہ تنقید کرنا بھی ضروری سمجھتے ہیں وہ کون سے نقاد ہیں اور خود ان کی تنقید میں وہی کوتاہی جس کا الزام وہ حالؔی پر لگاتے ہیں جس طرح ملتی ہے اس کو پیش کرتے ہوئے ان نقادوں کی اس نفسیاتی الجھن کو بھی نمایاں کیا گیا ہے جس کی وجہ سے وہ حالؔی پر ایسی تنقید کرتے ہیں۔

ایسا ادب جو کلاسیک کا درجہ حاصل کرتا ہے۔ اس میں ایسی خوبی ہوتی ہے کہ وہ ہمیشگی حاصل کر لیتا ہے۔ وہ اپنے زماں و مکاں کو پیش کرتے ہوئے ایسی باتوں کو پیش کرتا ہے جو عصری معنویت رکھتی ہے۔ نذیر احمد کے ناول ''ابن الوقت کی عصری معنویت'' میں اسی خوبی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ ''غبار خاطر کی اہمیت'' کئی لحاظ سے اُردو ادب میں ہے ان تمام زاویوں سے اس کتاب پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زورؔ کے تاریخی افسانے نے اُردو افسانے کی تاریخ میں بڑا اہم مقام رکھتے ہیں لیکن آج تک ان کو وہ مقام اُردو ادب میں نہیں ملا ہے جس کے وہ مستحق ہیں۔ ''تاریخی افسانہ کا فن اور ڈاکٹر زورؔ'' میں اس کی تلافی کی کوشش کی گئی ہے۔ ''آگ کا دریا'' اُردو ناول نگاری میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ بیک وقت کیوں تاریخی کہاں جاسکتا ہے' اس کو علامتی ناول قرار دینے کے کیا اسباب ہیں اور اس کو وجودی ناول کس بنا پر کہا جاسکتا ہے۔ ان تمام زاویوں سے اس کا جائزہ لیا گیا ہے۔

یوسف سرمست

کفان' ۸-۲-۶۲۹/۱/۷

روڈ نمبر ۱۲

بنجارہ ہلز' حیدر آباد ۵۰۰۰۳۴

ادب کیا ہے؟

ادب کی ماہیت سے مراد اس کی حقیقت اور اصلیت ہے۔ادب کیا ہے؟ ادب کے اجزائے ترکیبی کیا ہیں؟ یہ سارے مباحث ادب کی ماہیت کو متعین کرتے ہیں۔ شاعری کے تعلق سے یہ کہا گیا ہے کہ اگر تم یہ سوال کرو کہ شاعری کیا ہے؟ تو میرا جواب ہوگا میں نہیں جانتا۔لیکن اگر تم یہ سوال نہ کرو کہ شاعری کیا ہے؟ تو میں جانتا ہوں کہ وہ کیا ہے۔ادب کا حال بھی کچھ ایسا ہی ہے اگر کوئی یہ سوال کرے کہ ادب کیا ہے؟ تو اس کا جواب دینا ہمارے لیے مشکل ہوگا لیکن اگر یہ سوال نہ کیا جائے تو ہم سب کسی نہ کسی حد تک جانتے ہیں کہ ادب کیا ہے۔

ادب کی ماہیت کو متعین کرنے میں زبان کا استعمال بنیادی حیثیت رکھتا ہے شعر و ادب میں زبان کو خوب صورت انداز میں استعمال کرنا ہی سب کچھ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے شاعری کو بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب کہا گیا ہے۔زبان ہی سے ادب بنتا ہے۔زبان کی ساخت اور بناوٹ کا مطالعہ شروع ہی سے ادبی تخلیقات میں کیا جاتا ہے۔اسی لیے ادب کی ماہیت جاننے کے لیے ادبی زبان کی خصوصیت کو سامنے رکھنا ضروری ہے۔ادبی زبان کے تعلق سے ارسطو نے کہا تھا کہ ادبی زبان کو "عامیانہ" نہیں ہونا چاہیے اس کے برخلاف اسے اعلیٰ ہونا چاہیے۔وہ لکھتا ہے:

> "شاعری کی زبان فصیح اعلیٰ اور عام محاورے سے مختلف ہوتی ہے۔وہ انوکھے الفاظ پر مشتمل ہوتی ہے۔انوکھے سے مراد اجنبی، تشبیبی اور توسیع یافتہ الفاظ ہیں۔عام الفاظ سے کلام میں سلاست پیدا ہوتی ہے اور اجنبی الفاظ استعارے اور مرصع تراکیب، شاعر کے لہجے کو وقار بخشتے ہیں۔۔۔۔شاعری کا اصل کمال الفاظ کو برتنے میں ہی نمایاں ہوتا ہے۔"

الفاظ کو برتنے کا ہنر شعر و ادب میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ ادب میں زبان ایسی استعمال کی جاتی ہے جو بہ یک وقت کسی بات کو ظاہر بھی کرتی ہے اور چھپاتی بھی ہے کیوں کہ زبان اور خاص طور پر ادبی زبان استعاراتی ہوتی ہے۔ جب آپ "گل" کہہ کر محبوب مراد لیتے ہیں تو ظاہر ہے کہ اس میں محبوب چھپا رہتا ہے لیکن اس کے حسن، نزاکت، لطافت کی غرض کے کئی صفات کا اظہار ہو جاتا ہے۔ ادبی زبان میں رمزیت اور لمائیت ہوتی ہے۔ اس لیے ادب میں دو اور دو، چار نہیں بلکہ بائیس بھی ہو سکتے ہیں۔ ادبی زبان میں جو رموز و علائم ہوتے وہ سائنسی یا ریاضیاتی علامتوں سے مختلف ہوتے ہیں۔ سائنس اور ریاضی کی علامتیں متعین ہوتی ہیں ان سے ہمیشہ ایک ہی مفہوم اخذ کیا جائے گا جیسے منفی، مثبت، ضرب، تقسیم کی جو علامتیں ہیں اس سے ہر صورت میں ایک ہی مفہوم اخذ کیا جائے گا۔ اس کے برخلاف ادبی علامتوں اور رموز کے کئی مفاہیم ہوتے ہیں۔ جیسے "گل" حسن کی علامت بھی ہو سکتی ہے، نزاکت کی بھی، خوشبو کی بھی اور ملائمت کی بھی۔ ادیب یا شاعر جذبے، خیال یا احساس کی بنیاد پر ان میں سے بعض وقت صرف ایک ہی مفہوم کی طرف اشارہ کرتا ہے کبھی یہ سارے مفاہیم اس کے پیش نظر رہتے ہیں۔ اسی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ ادبی زبان میں ابہام ہوتا ہے۔ اسی ابہام سے معنوی تہہ داری پیدا ہوتی ہے۔ غالب کے پیش نظر یہی بات تھی جس کی وجہ سے انھوں نے کہا ہے:

گنجینۂ معنیٰ کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

ہر بڑی اور عظیم ادبی تخلیق میں ہر لفظ میں معنوں کا ایک خزانہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ "گنجینۂ معنیٰ" سے مراد معنوی تہہ داری ہے۔ ادبی زبان میں ایسا سحر پیدا کرنا ہی ادب کو تمام دوسری غیر ادبی تحریروں سے الگ اور ممتاز بناتا ہے۔ علوم کی زبان میں قطعیت ہوتی ہے۔ اس کے علاوہ اس میں جذبات انگیزی نہیں ہوتی جب کہ ادبی زبان میں جذبات و احساسات کو متاثر کرنے کی صلاحیت اور قوت ہوتی ہے۔ کیوں کہ ادب اس وقت وجود میں آتا ہے۔ جب انسان متاثر ہوتا ہے۔ اپنے تاثر کو پوری شدت و قوت سے دوسرے تک پہنچانا ہے ادیب شاعر یا فن کار کا کام ہے، انسان کے تاثرات

جذبات، احساسات متنوع اور رنگارنگ ہوتے ہیں۔ کسی جذبے، خیال، احساس یا تاثر کو دوسرے تک پہنچانے کے لیے ادیب کو تشبیہات، استعاروں اور رموز و علائم سے کام لینا ضروری ہوتا ہے۔ وہ جب تک ایسا نہیں کرتا اس کے کلام میں اثر پیدا نہیں ہوتا ہے۔ اپنی دلی حالت و کیفیت کو ظاہر نہیں کر سکتا۔ اسی وجہ سے شاعر اور ادیب اندرونی اور داخلی کیفیت یا حالت کے اظہار کے لیے کسی بیرونی اور خارجی چیز کی صورت حال کو بیان کرتے ہیں تاکہ اندرونی یا داخلی کیفیت کا اندازہ ہو سکے۔ میر کہتے ہیں:

کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے
دل کی شکستگی دیدنی ہے

عمارت کی شکستگی سے دل کی شکستگی کا اندازہ ہو جاتا ہے۔ پھر "کیا" کا لفظ شعر کے مفہوم میں بڑی تہہ داری پیدا کرتا ہے۔ کیا عمارت سے یہ مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ مضبوط عمارت، یا عظیم الشان عمارت، خوب صورت و نفیس عمارت، انمول عمارت اسی "کیا" کے لفظ سے کئی مفاہیم پیدا ہوتے ہیں۔ "کیا" کے لفظ میں قطعیت ہے نہ وضاحت ہے۔ لیکن اس ابہام ہی کی وجہ سے معنوی وسعت اور تہہ داری پیدا ہوتی ہے۔ پھر یہ کہ خارجی چیز کی حالت سے داخلی کیفیت کا اندازہ آسانی سے ہو جاتا ہے مقصد چوں کہ جذبے کی ترسیل ہوتا ہے اس لیے الفاظ میں بھی جذباتی رنگ و آہنگ ہوتا ہے۔

ادبی زبان میں جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے ایک خاص حسن اور خوب صورتی ہوتی ہے۔ زبان کے حسن کارانہ استعمال ہی کا نام فصاحت و بلاغت ہے ادبی زبان فصیح و بلیغ ہوتی ہے۔ فصاحت سے مراد یہ ہے کہ زبان اس طرح سے استعمال کی جائے جیسے مستند اہل زبان استعمال کرتے ہیں۔ اہل زبان محاورے اور روزمرہ کے مطابق زبان کو استعمال کرتے ہیں۔ محاورہ بعض وقت بہت وسیع معنیٰ میں استعمال ہوتا ہے۔ اہلِ زبان جس طرح بولتے ہیں اس کو بھی عمومی طور پر محاورہ کہا جاتا ہے۔ دوسرے محاورہ سے مراد ایسے الفاظ ہیں جن کے لغوی معنیٰ مراد نہیں لیے جاتے بلکہ ہمیشہ مجازی معنیٰ ہی مراد لیے جاتے ہیں۔ جیسے قدم لینا یعنیٰ پاؤں پڑنا، آنکھیں چرانا یعنیٰ بے توجہی کرنا، انجان بننا۔ پیروں تلے زمین نکل جانا یعنیٰ بے حد

پریشان ہونا۔ جب تک محاوروں سے واقفیت نہ ہو ہم اصلی مفہوم تک نہیں پہنچ سکتے۔ روزمرہ میں محاورے کی طرح الفاظ کے مرادی معنیٰ نہیں لیے جاتے بلکہ لغوی معنیٰ ہی برقرار رہتے ہیں۔ لیکن اہل زبان جس طرح الفاظ برتتے ہیں اس کے مطابق الفاظ کو برتنا روزمرہ کہلاتا ہے۔ مثال کے طور پر ہم کہتے ہیں وہ دن رات محنت کر رہا ہے یا شب و روز کی محنت نے اسے تھکا دیا۔یہاں اگر دن رات کی جگہ دن شب یا شب دن کہیں گے تو معنوی اعتبار سے یہ الفاظ غلط نہیں ہوں گے لیکن چوں کہ وہ روزمرہ کے مطابق نہیں رہیں گے اس لیے نہ صرف غیر فصیح رہیں گے بلکہ ان کا مطلب بھی سمجھنا دشوار ہو جائے گا۔ اس لیے ادبی زبان کا فصیح ہونا بھی ضروری ہے۔ فصاحت کے ساتھ بلاغت بھی لازمی ہے۔ بلاغت کے لفظی معنیٰ "تیز زبانی" کے ہیں لیکن مرادی معنیٰ یہ ہیں کہ اپنی بات یا کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں کمال کی حد تک پہنچ جائیں حد کمال تک کلام اسی وقت پہنچ سکتا ہے جب کہ زبان میں حسن و خوبی ہو۔ تخلیق میں ایسے عناصر ہیں جس سے ہمیشگی حاصل ہو سکے۔ کم سے کم الفاظ سے زیادہ سے زیادہ مطالب بیان ہوں، کلام میں ندرت و جدت ہو۔ کلام بحیثیت مجموعی اعلیٰ درجے کا ہو۔ کلام کے مختلف اجزاء مل کر ایک ایسا "کل" بنائیں جس میں کمی و بیشی کی گنجائش نہ ہو مشرقی علماء نے ادبی زبان میں بلاغت کی اہمیت اور ضرورت کو پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ ایک مغربی عالم لونجائنس نے ادبی زبان میں بلاغت کو مرکزی حیثیت دیتے ہوئے لکھا ہے:

> "بلاغت (ادبی) بیان و اظہار کی امتیازی خصوصیت ہے جس سے دنیا کے تمام بڑے شاعروں اور ادیبوں نے شہرت عام و بقائے دوام پائی ہے۔ زبان کے اعلیٰ استعمال کا مقصد قارئین کو قائل کرنا نہیں بلکہ مسحور کرنا یا محو کرنا ہے۔"

بلاغت میں لونجائنس نے سب سے زیادہ زور "طرزِ ادا کی مخصوص خوبی اور امتیازی صفت" پر دیا ہے۔ اور اسی کو عظیم ترین شعرا کی خصلت اور دائمی شہرت کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔ طرزِ ادا کی یہ امتیازی خصوصیت لونجائنس کے نزدیک "اعلیٰ زبان و بیان" کے اثر سے پیدا ہوتی ہے۔ اس اثر سے مراد قارئین کو ترغیب دینا یا قائل کرنا

نہیں ہے بلکہ انھیں "محو کر دینا یا مسحور کر دینا" ہے۔اس کے نزدیک "ہر دور میں جو چیز ہمیں وجد میں لاکر استعجاب میں ڈالے" یہ مقابلہ اس زبان کے جو ہمیں ترغیب یا تسکین دے زیادہ موثر اور پر زور ہوتی ہے۔یوں لانجائنس ادب میں "اثر" کو اہم اور مقصود بالذات ٹھہراتا ہے اس کے نزدیک ادب کی عظمت یا کسی فن پارے کی عظمت کا انحصار قاری کو مسحور کن حد تک متاثر کرنے پر ہوتا ہے۔

ادب میں اثر انگیزی اس کی ماہیت میں داخل ہے۔ادب ہمارے جذبات و احساسات کو متاثر کرتا ہے۔ادب ہمارے جذبات و احساسات پر اس قدر اثرانداز ہوتا ہے کہ ہم افسانے کو حقیقت سمجھ لیتے ہیں۔یہ کہا جاتا ہے کہ جھوٹ اور سچ میں چار انگل کا فرق ہے۔مطلب یہ کہ ہماری آنکھ اور کان کے درمیان چار انگل کا فاصلہ ہوتا ہے۔جو آنکھوں سے دیکھا وہ سچ اور جو کانوں سے سنا وہ جھوٹ۔ادبی تخلیقات میں بھی واقعات اس طرح پیش کیے جاتے ہیں کہ وہ ہمارے تجربے اور مشاہدے کا حصہ بن جاتے ہیں۔ہم ایسا محسوس کرتے ہیں کہ ان واقعات کو ہم نے اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے اور یوں ہمارے افسانے حقیقت بن جاتے ہیں۔ادب اور صحافت میں یہی فرق ہے۔ہم آئے دن اخباروں میں ایسے خبریں پڑھتے ہیں کہ کہیں زلزلہ آیا کئی ہزار آدمی اس سے متاثر ہوئے، بے شمار مر گئے۔ٹرین کا حادثہ ہوا کئی سو آدمی ختم ہو گئے بہت سے زخمی ہو گئے۔ان خبروں کا آپ پر زیادہ اثر نہیں ہوتا۔آپ دوسرے ہی دن انھیں بھول جاتے ہیں۔اس کے برخلاف کسی افسانے یا ناول میں آپ مرکزی کردار کی مصیبتوں کا حال پڑھتے ہیں آپ کے دل و دماغ پر اس کا اتنا اثر ہوتا ہے کہ آپ مدتوں اسے بھولتے نہیں ہیں حالاں کہ آپ جانتے ہیں کہ اخبار کی خبر سچ ہے اور افسانے یا ناول میں جو کردار پیش کیا گیا ہے، وہ افسانوی ہے اس کے باوجود افسانوی واقعہ سے اتنا اور ایسا تاثر ہونا اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ افسانہ آپ کے لیے حقیقت بن گیا ہے اور حقیقت آپ کے لیے افسانہ ہی رہی ہے۔اچھا اور بڑا فن کار حقیقت کو افسانہ اور افسانے کو حقیقت بنانے کی قدرت رکھتا ہے۔اس لیے کہ وہ ہمارے جذبات اور احساسات کو متاثر کرتا ہے۔جذبات انگیزی ادب کی ماہیت میں داخل ہے۔افلاطون نے ادبی تخلیقات کی اسی جذبات انگیزی کی بنا پر اپنا مثالی

جمہوریہ سے شاعروں کو نکال دینا ضرور سمجھتا ہے۔ تاکہ اس کی جمہوریہ کے نظم و نسق میں کوئی خلل نہ پڑے۔ اس کے خیال میں شاعر جذبات کو بھڑکانے کی قوت رکھتے ہیں اسی قوت کو کام میں لاکر جمہوریہ کی رعایا کو جذباتی بناکر انتشار پیدا کر سکتے ہیں۔ ارسطو اس کے برخلاف اپنا مشہور و معروف کتھارسس (Catharsis) کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ اس نظریے کے مطابق مثال کے طور پر ٹریجڈی سے انسان کے اندر جو غم و اندوہ کے جذبات ہوتے ہیں ان کی نکاسی ہوتی ہے۔ ٹریجڈی جذبات کی تطہیر کر کے ان میں توازن پیدا کرتی ہے۔ مطلب یہ کہ جب انسان غم و اندوہ میں مبتلا ہوتا ہے اور اپنے جذبات پر قابو پانے کی کوشش کرتا ہے تو وہ ایک گھٹن کی کیفیت سے گزرتا ہے۔ ایسی کیفیت میں اگر وہ کھل کر رو دے تو اس کا جی ہلکا ہو جاتا ہے۔ ایک طرح کا وہ سکون محسوس کرتا ہے۔ ارسطو اسی جذباتی توازن کی بات کرتا ہے اور یہ بتاتا ہے کہ ادبی تخلیقات زاید از ضرورت جذبات کی نکاسی کر کے ان میں توازن پیدا کرتی ہے اور اسی طرح افلاطون کے برعکس شاعری کو مضر نہیں بلکہ مفید قرار دیتا ہے

در حقیقت شعر و ادب کا موضوع انسانی جذبات و احساسات ہیں اسی وجہ سے شعر و ادب میں آفاقیت ہوتی ہے۔ آج فردوسی ہو یا حافظ، شکسپیر ہو کہ گوئٹے، کالی داس ہو یا سورداس، ہم ان کی شاعری یا تخلیقات کو پڑھتے ہیں اور لطف اندوز ہوتے ہیں۔ آخر وہ کون سی خوبی یا خصوصیت ہے جو صدیاں گزرنے کے باوجود بھی ان کی تخلیقات کو ہمارے لیے بامعنیٰ اور قابل قدر بناتی ہے۔ ان تخلیقات میں انسانی جذبات اور احساسات کو اس خوب صورتی، خوبی، مہارت اور فن کارانہ اثر انگیزی کے ساتھ پیش کیا ہے کہ ہم ان میں اپنے آپ کو دیکھتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ہمارے جذبات اور احساسات کی عکاسی کر رہے ہیں۔ صدیاں بلکہ ہزاروں سال گزرنے کے باوجود انسان کے جذبات و احساسات ایک ہی رہے ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ عہد وحشت کے انسان محبت، نفرت، غصہ، غیظ و غضب، رحم و کرم، دشمنی اور دوستی کے جذبات سے ناآشنا تھے اور آج کے انسان ان جذبات سے واقف ہیں۔ جذبات و احساسات تو انسان کے ازل ہی سے ایک سے رہے ہیں البتہ ان کے اظہار کے طریقوں میں فرق آگیا ہے۔ اسی وجہ سے ادبی تخلیقات زبان و مکاں کی قید سے آزاد

رہتی ہیں کیوں کہ یہ انسانی جذبات و احساسات کو پیش کرتی ہیں ۔ جب ہم ان جذبات و احساسات کو فن کے سانچے میں ڈھلا ہوا دیکھتے ہیں تو ہم ان سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے ۔ اصل میں انسانی جذبات و احساسات کے فنکارانہ اظہار کا نام ادب ہے ۔ اس لیے ادب کی ایک بنیادی شرط یہ بھی ہے کہ وہ اس میں جذبات انگیزی کی قوت ہو ۔

انسان کی باطنی زندگی یعنی اس کے جذبات و احساسات کی پیش کشی کے لیے فن کار کو تخیل سے کام لینا پڑتا ہے ۔ تخیل ادبی تخلیقات کی ماہیت میں داخل ہے ۔ تخیل کی ہر علم و فن میں ضرورت ہوتی ہے ۔ اسی وجہ سے آئن سٹائن جیسے عظیم سائنس داں کا یہ کہنا ہے کہ " تخیل علم سے زیادہ اہم ہے " Imagination in more important then knowledge ہر علم و فن کی ترقی تخیل کی رہین منت ہے ۔ لیکن شعر و ادب کی ابتدا تخیل سے ہوتی ہے ۔ جب کہ دوسرے علوم کی انتہا تخیل ہوتا ہے ۔ اس بات پر مزید گفتگو کرنے سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ خود تخیل کیا ہے ۔ تخیل ایک اختراعی قوت ہے ۔ یہ دو مختلف چیزوں کو ملا کر ایک نئی چیز پیدا کرتی ہے ۔ حالی تخیل کی تعریف کرتے ہوئے ہوئے " مقدمہ شعر و شاعری " میں لکھتے ہیں:

> " وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا جو ذخیرہ تجربے یا مشاہدے کے ذریعے سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے اور پھر اس کو الفاظ کے ایسے دل کش پیرائے میں جلوہ گر کرتی ہے جو معمولی پیرایوں سے بالکل یا کسی قدر الگ ہوتا ہے ۔ "

قوت متخیلہ کے ذریعہ جو نئی بات پیدا ہوتی ہے اس کو بیان کرتے ہوئے حالی مثال کے طور پر غالب کا ایک شعر پیش کرتے ہوئے اور بتاتے ہیں کہ کس طرح غالب نے بالکل اچھوتی بات اور خیال پیدا کیا ہے ۔ غالب کہتے ہیں:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جامِ سفال اچھا ہے

حالی بتاتے ہیں کہ شاعر کو یہ تمام باتیں معلوم تھیں کہ جام جم یعنی جامِ جمشید دنیا کا

ایک انمول پیالہ ہے جس کے تعلق سے کہا جاتا کہ اس میں جب شراب ڈالی جاتی تھی تو ساری دنیا اس میں نظر آتی تھی۔ دنیا میں اس کے جیسا کوئی جام نہیں تھا اس کے مقابلے میں جام سفاں یعنیٰ مٹی کا پیالہ بہت معمولی اور ارزاں ہوتا ہے اس جیسے سینکڑوں اور ہزاروں پیالے بنائے جاسکتے ہیں اور بازار میں مل جاتے ہیں۔ایک رند یا مے خوار کو شراب پینے سے غرض ہوتی ہے پھر یہ کہ وہ مستی میں جتنے چاہے جام توڑ ڈال سکتا ہے اور ہر بار اس کو نیا پیالہ مل سکتا ہے لیکن جامِ جم اگر ایک بار ٹوٹ جائے تو اس کے جیسا پیالہ دوبارہ کسی قیمت پر حاصل نہیں ہوسکتا۔ حالی بتاتے ہیں کہ تخیل کی وجہ سے کسی طرح جامِ جم سے جامِ سفال بہتر ثابت ہوا:

> اب قوت متخیلہ نے اس تمام معلومات کو ایک نئے ڈھنگ سے ترتیب دے کر ایسی صورت میں جلوہ گر کردیا کہ جامِ سفال کے آگے جامِ جم کی کچھ حقیقت نہ رہی۔ پھر اسی کو ایک دل فریب پیرایہ دے کر، اس قابل کر دیا کہ زبان اس کو پڑھ کر متلذذ اور کان اس کو سن کر محظوظ اور اس کو سمجھ کر متاثر ہوسکے۔"

اس طرح تخیل اختراعی قوت ہے۔ دنیا کا کوئی بھی علم و فن تخیل کے بغیر نئی نئی چیزیں اور باتیں دریافت کر سکتا ہے اور نہ ایجاد کر سکتا ہے جیسا کہ کہا جاچکا ہے دوسرے علوم کی انتہا تخیل پر ہوتی ہے جبکہ شعروادب کی ابتدا تخیل سے ہوتی ہے۔اس بات کو یوں سمجھا جاسکتا ہے کہ نیوٹن نے ایک حرکت کا اصول یہ پیش کیا تھا کہ اگر کسی چیز کو حرکت دی جائے تو وہ چیز مسلسل طور پر اسی رفتار سے حرکت کرے گی جب تک کو کوئی مزاحمت یا رکاوٹ پیدا نہ ہو۔ مثال کے طور پر جب کسی گیند کو زمین پر لڑھکایا جاتا ہے تو وہ گیند جتنی سطح صاف ہوگی اتنی ہی دور تک جائے گی۔ گیند کی سطح بھی صاف ہو اور وہ جگہ جہاں گیند حرکت دی جارہی ہے وہ بھی صاف ہو۔ ایسی جگہ جہاں کوئی مزاحمت ہی نہ ہو اس زمانے میں جب نیوٹن نے اپنا یہ کلیہ پیش کیا تھا، میسر آنا ممکن نہ تھا لیکن آج راکٹ چاند پر جو جاتا ہے وہ اسی اصول کے تحت جاتا ہے۔ کیوں کہ راکٹ جیسے ہی خلد میں پہنچتا ہے۔ انجن off آف کر دیا جاتا ہے یعنیٰ بند کر دیا جاتا ہے لیکن فضا میں چوں کہ کوئی مزاحمت نہیں ہوتی اس لیے راکٹ مسلسل

اسی رفتار سے حرکت کرتا ہے اور چاند پر پہنچ جاتا ہے۔ گویا وہ بات جو نیوٹن کے زمانے میں یعنی ابتدا میں تخیلی تھی وہ آج اپنی انتہا کو پہنچ کر حقیقت بن گئی ہے۔ اس کے برخلاف شعر و ادب کی ابتدا ہی تخیل سے ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے جب انسان نے بھاپ اور بجلی کی قوت بھی دریافت نہیں کی تھی اس وقت بھی ادیب اور شاعر آسمان میں پرواز کرتے تھے۔ ادیبوں اور شاعروں نے اپنے تخیل کے زور سے اڑنے والے قالین، کل کے گھوڑے اڑن کھٹولے اور ایسے عصا بنالیے تھے جن کے ذریعہ انسان اڑ سکتا تھا اور ایک جگہ سے دوسری جگہ پہنچ سکتا تھا۔ تخیل ہی کی وجہ سے حقیقت افسانہ اور افسانہ حقیقت بن جاتی ہے چوں کہ فن کار تخیل سے کام لیتا ہے اس لیے اس کی تخلیق کردہ ہر چیز میں افسانویت داخل ہو جاتی ہے۔

ادب کی ماہیت میں اسی وجہ سے افسانویت بھی داخل ہے۔ کیوں کہ انسان جب اپنے تخیل سے کام لیتا ہے ہر واقعہ میں وہ کچھ نہ کچھ تبدیلی پیدا کرتا ہے۔ یہ تبدیلی شعوری یا غیر شعوری دونوں طرح ہو سکتی ہے۔ اسی وجہ سے Meer Spacks نے کہا ہے:

"خود اپنی کہانی بھی بیان کرنا افسانے (Fiction) کی تخلیق کرنا ہے یہ بات ہم روز مرہ تجربے سے بھی جانتے ہیں، جب ہم کوئی واقعہ کسی محفل میں سناتے ہیں تو دانستہ طور پر یا بادل ناخواستہ حقیقی تجربے کا کچھ نہ کچھ حصہ اس کو بیان کرنے کی خاطر چھوڑتے دیتے ہیں یا حذف کر دیتے ہیں۔

جب حقیقی واقعہ میں افسانویت یوں شامل ہو جاتی ہے تو ظاہر ہے کہ ادبی تخلیق میں کتنی کچھ شامل ہو سکتی ہے اس کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اس طرح افسانویت ہر ادبی تخلیق میں شامل رہتی ہے۔ افلاطون شاعری کو اسی بنا پر رد کرتا ہے کہ شاعری حقیقت پر مبنی نہیں ہوتی۔ یہ حقیقت کی نقل ہوتی ہے۔ اس لیے من گھڑت اور حقیقت سے بعید ہوتی ہے لیکن ارسطو شاعری کو نقل مانتا ہے لیکن اس نقل کو اہم اور ضروری قرار دیتا ہے کیوں کہ انسان نقل ہی کے ذریعے سب کچھ سیکھتا ہے۔ یوں وہ نقل کی افادیت کو ثابت کرتا ہے۔ نقل کا دوسرا فائدہ یہ ہے کہ انسان نقل کو

اصل کے مطابق دیکھ کر خوش ہوتا ہے اور مسرت حاصل کرتا ہے۔ ارسطو کے نزدیک نقل سے مراد ایسی نقل نہیں ہے جس میں خود فن کار کا کچھ عمل دخل نہ ہو بلکہ اس کے نزدیک کسی چیز کی تخیلی طور پر دوبارہ تعمیر نقل ہے۔ اسی وجہ سے ارسطو نے شاعری کو فلسفہ اور تاریخ سے زیادہ اہم قرار دیا ہے کیوں کہ ان میں تخیل کو وہ آزادی حاصل نہیں رہتی جو اسے شاعری میں حاصل رہتی ہے۔ مثال کے طور پر تاریخ میں جو کچھ ہوا ہے اسی پر روشنی ڈالی جاتی ہے اور ڈالی جاسکتی ہے۔ اس کے برخلاف شاعری میں جو کچھ ہوسکتا ہے وہ بھی بیان کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے شاعری کی پہنچ ماضی، حال، مستقبل ہر زمانے میں ہو سکتی ہے۔

تاریخ اور ادب کا ایک اور بنیادی فرق یہ ہے کہ تاریخ صرف خارجی حالات و واقعات تک محدود ہوتی ہے جب کہ ادب کا تعلق داخلی حالت و کیفیت سے ہوتا ہے مثال کے طور پر اکبر کا کردار تاریخ میں بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور ناول اور افسانے میں بھی۔ اکبر کا کردار اب افسانوی کس طرح بنتا ہے اس پر غور کرنے کی ضرورت ہے۔ اکبر نے کب، کہاں اور کس سے جنگیں لڑیں، اس نے کون سے ملک فتح کیے اس کے عہد کے حالات کیا تھے، تہذیب اور تمدن کو فروغ دینے میں اس نے کیا کیا۔ ان تمام باتوں کا احاطہ تاریخ کرے گی۔ ان حالات کی پیش کشی کی حد تک اکبر کا کردار تاریخی اور حقیقی رہے گا۔ لیکن یہی کردار افسانوی اس وقت بن جائے گا جب اکبر کے خارجی اعمال و افعال کو پیش کرتے ہوئے اس کی ذہنی اور جذباتی حالت و کیفیت کی عکاسی کی جائے گی۔ کیوں کہ ذہنی اور جذباتی کیفیت صرف اکبر ہی جانتا تھا افسانہ نگار یا ناول نگار نے اپنے تخیل سے کام لے کر اس کی باطنی زندگی کو پیش کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ حقیقت نہیں بلکہ افسانہ ہے۔ جذباتی، ذہنی اور باطنی زندگی کی یہ پیش کشی افسانویت میں داخل ہے۔ کیوں کہ تخیل کے زور پر شاعر یا ادیب نے یہ حالت یا کیفیت پیش کی ہے۔

ادب اپنی زبان، جذبات انگیزی، تخیل اور افسانویت کی وجہ سے پہچانا جاتا ہے۔ ایک اور بات ادب کی ماہیت میں داخل ہے وہ ہے مواد کی ترتیب و تنظیم۔ اس ترتیب و تنظیم کی وجہ سے ایک حسن اور خوب صورتی ادبی تخلیقات میں ملتی ہے۔ یہ

جمالیاتی تاثر ادب میں مختلف طریقے سے پیدا کیا جاتا ہے۔ جمالیاتی تاثر پیدا کرنے کے لیے ادب کو سانچوں میں بھی ڈھالا جاتا ہے۔ ممنون نے کہا ہے:

تفاوت قامت یار و قیامت میں ہے کیا ممنون
وہی فتنہ ہے یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے

جب بھی کوئی "فتنہ" سانچے میں ڈھلتا ہے قیامت برپا کر دیتا ہے۔ ادبی تخلیق کی اثر انگیزی سانچوں میں ڈھلنے کے بعد اور بڑھ جاتی ہے۔ ادب کے بہت سے سانچے ہیں جنھیں اصناف سخن یا اصناف ادب بھی کہا جاتا ہے۔ ایک ہی بات صرف ایک شعر میں بھی کہی جاتی ہے، قطعہ میں یا رباعی یا مختصر نظم میں بھی۔ اس کا اثر مختلف سانچوں میں ڈھلنے کے بعد مختلف ہو جاتا ہے۔ یہ سانچے ادب و شاعری میں مختلف صورتوں میں ہوتے ہیں۔ اگر ان کو سانچہ میں ڈھالا نہ جائے تو ان کا اثر بہت کچھ یا بالکل ختم ہو جائے گا۔ جیسے مذکورہ بالا شعر کے خیال کو اگر عام بول چال کی نثر میں بیان کیا جائے تو اس کا سارا حسن اور اس کی وجہ سے ان کا تمام اثر ختم ہو کر رہ جائے گا۔ یہ خصوصیت بھی ادب کی ماہیت میں داخل ہے۔ کسی اور علم میں اصناف کی شیرازہ بندی نہیں ملتی۔ دوسرے علوم میں واقعات، حالات، کیفیات اور احساسات کو بیان کرنے کا ایک راست، سادہ اور دوٹوک انداز ملتا ہے۔ مثال کے طور پر تاریخ میں واقعات، حالات و کیفیات کو بیان کرنے کا ایک ہی طریقہ اور انداز ہوگا۔ لیکن ادب میں مثنوی، قصیدہ اور نظم سے لے کر افسانے، ناول اور مکالمے میں ان ہی حالات واقعات کو مختلف سانچوں میں ڈھال کر اس کی اثر انگیزی میں بے حد اضافہ کیا جاتا ہے۔ یہ بھی ادبی تخلیقات کی بہت اہم پہچان ہے کیوں کہ اس سے ادبی تخلیقات میں وسعت پیدا ہوتی ہے۔

یہاں ادب کی ماہیت کو واضح کرنے کے لیے اگر ادب کی مختلف تعریفوں کو سامنے رکھا جائے تو ان سے اس کی ماہیت کو سمجھنے میں بڑی مدد ملے گا۔ اس مضمون میں مختلف مفکرین اور علماء ادب کی ماہیت کو بیان کرتے ہوئے اس کے مختلف اجزا اور عناصر پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ان ہی کو پیش نظر رکھ کر ادب کی مختلف تعریفیں اخذ کی جاسکتی ہیں۔ افلاطون کے نظریہ سے جو تعریف اخذ کی جاسکتی ہے وہ ہے:

" ادیب اور شاعری افسانوی ہیئت اور صورت میں اپنے تجربات مشاہدات اسی طرح پیش کرتے ہیں جس سے قاری کے جذبات متاثر ہوتے ہیں یا حقائق کو ایسی افسانوی صورتوں میں پیش کرنا جس سے قاری کے جذبات متاثر ہوں شاعری یا ادب ہے۔"

لانجائنس نے ادب کی ماہیت کے تعلق سے جو بحث کی ہے۔اس سے ادب کی حسب ذیل تعریف اخذ کی جا سکتی ہے۔

" تخیلی ادب وہ ہے جس میں اثر انگیزی مسحور کن حد تک ہو اور جس میں اعلیٰ اسلوب، اعلیٰ زبان کے ساتھ ایسا معنوی جوہر بھی ہو جو فکر کی بلندی، وسعت خیال، کائناتی بصیرت کو اس گہرائی و سنجیدگی سے اور ایسے پیکروں اور موزوں اور حسین الفاظ کے ذریعے پیش کرے کہ ہمارے جذبات و احساسات کی مکمل ترجمانی ہو جائے اور ہم جمالیاتی مسرت سے ہم کنار ہو جائیں۔"

سڈنی کے نظریات کو پیش نظر رکھ کر ہم نے یہ تعریف اخذ کی ہے:

" ادب ایک ایسی تخیلی تعمیر اور اختراع ہے جو خوب صورت اور جذباتی انداز اظہار سے متاثر بھی کرے اور مسرت بھی بخشے۔"

ڈرائڈن کے خیالات سے اب کی تعریف یوں اخذ کی جا سکتی ہے:

" انسانی فطرت کی حقیقت شاعرانہ اور زندگی سے بھرپور، دل کش پیکروں میں پیش کشی ادب ہے۔"

ورڈزورتھ کے خیالات سے جو تعریف اخذ کی جا سکتی ہے وہ یوں ہوگی:

" نفس انسانی کے آئینے میں قدرت اور فطرت کے مظاہر کو دیکھنا اور دکھانا، ادب اور شاعری ہے۔"

اس طرح سے مختلف اہل قلم نے شاعری اور ادب کے تعلق سے ان افکار و نظریات کا اظہار کیا ہے ان سے ادب کی ماہیت پر روشنی پڑتی ہے اور ادب کی ماہیت سمجھی جا سکتی ہے۔

ادب کا مقصد کیا ہے؟

ادب کا مقصد کیا ہے؟ اس تعلق سے کافی اختلافات ملتے ہیں۔ لیکن دو نقاطِ نظر ابتداء ہی سے نظر آتے ہیں۔ ایک نقطۂ نظر ادب برائے ادب کا ہے اور دوسرا ادب برائے زندگی ہے۔ افلاطون کے زمانے سے یہ موضوع بحث بنے ہوئے ہیں۔ اور آج تک ان پر گفتگو ہو رہی ہے۔ بعض لوگ ادب کو ادبی معیار ہی کے لحاظ سے دیکھنا چاہتے ہیں۔ اگر کوئی تخلیق ادبی معیار پر کھری اتر رہی ہے تو ان کے نزدیک اس کو کسی اور نقطۂ نظر سے دیکھنا یا جانچنا' ادب کے ساتھ زیادتی کرنا ہے۔ اس کے برخلاف ادب برائے زندگی یا فن برائے زندگی کا نظریہ رکھنے والوں کا کہنا ہے کہ ادب زندگی کا ایک حصہ ہے اس سے زندگی کو بہتر بنانے میں اسے اپنا حصہ ادا کرنا چاہئے۔ ان نقاطِ نظر کی آویزش اس زمانے سے چلی آ رہی ہے۔ جب سے ادب کو تنقیدی نظر سے دیکھا گیا ہے۔ اس سلسلے میں سب سے پہلے افلاطون کا نام آتا ہے۔ افلاطون کے خیالات سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ ادب برائے زندگی کا قائل تھا۔ پہلے تو وہ اپنی خیالی جمہوریہ میں شاعروں کو جگہ دینے پر تیار ہی نہیں ہے۔ اس کے نزدیک شاعر ایک جذب کے عالم میں شعر کہتا ہے۔ اور ایسا شخص کسی خاص مقصد کو فروغ دینے میں اپنا حصہ ادا نہیں کر سکتا۔ افلاطون اپنی جمہوریہ میں مثالی نظم و نسق قائم کرنا چاہتا ہے۔ وہ شاعروں کو اسی بناء پر نکال باہر کرتا ہے کہ وہ جذب کی کیفیت میں لوگوں کے

جذبات کو مشتعل کر سکتے ہیں اور یوں امن وسکون میں خلل پیدا کر سکتے ہیں۔ وہ شاعروں کو رعایت دینے پر تیار ہے اگر وہ ''عمدہ کاموں کے خالق بن جائیں''۔ لیکن یہ رعایت بھی وہ صرف ان شاعروں کو دینا چاہتا ہے جو پختہ عمر کے ہوں یعنی ''پچاس سال سے کم نہ ہوں''۔ گویا ان میں ٹھہراؤ اور سنجیدگی پیدا ہو جائے۔ اس کے ساتھ وہ ان پر یہ بھی شرط عائد کرتا ہے کہ وہ کوئی ''عظیم کام'' انجام دیں۔ وہ ان شاعروں سے رعایت کرنا نہیں چاہتا جنہوں نے کوئی عظیم کام انجام نہ دیا ہو۔ وہ ان شرائط کو پورا کرنے والے شاعروں کو شاعری کرنے کی آزادی دینے کے لئے تیار ہے وہ کہتا ہے:

''ایسے ہی شاعر آزادی کے ساتھ نغمہ سرائی کر سکیں گے مگر یہ رعایت تمام شاعروں کے لئے عام نہیں ہونی چاہئے''

افلاطون کے نزدیک شاعری یا فن کا مقصد سوسائٹی کی خدمت اور اصلاح ہے۔''

ارسطو بہت ہی متوازن انداز میں فن اور شعر وادب کو بیک وقت فنی تقاضوں پر بھی لکھتا ہے اور فن زندگی میں جو افادیت رکھتا ہے اس کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ افلاطون نے شاعری اور فن کو نقل کہا ہے لیکن وہ نقل ہونے کی وجہ سے اس کی ممانعت کرتا ہے اور اسی بناء پر اسے مضر قرار دیتا ہے۔ ایک تو اس وجہ سے نقل جھوٹ پر مبنی ہوتی ہے دوسری یہ کہ وہ حقیقت سے دور ہوتی ہے۔ ارسطو نقل کے نظریئے کو قبول کرتا ہے لیکن اسے افلاطون کے برعکس مفید قرار دیتا ہے۔ ایک تو اس لئے کہ نقل کرنے سے آدمی کو خوشی ہوتی ہے۔ وہ جب کسی چیز کی ہو بہو نقل کرتا ہے یعنی تصویر اتار لیتا ہے تو اس کو مسرت حاصل ہوتی ہے۔ مسرت نہ صرف خود نقل کرنے والے کو حاصل ہوتی ہے بلکہ اس کو بھی جو اس نقل کو دیکھتا ہے۔ دوسرے یہ کہ نقل ہی کے ذریعہ انسان زندگی میں ہر چیز سیکھتا ہے۔ نقل ہی کے ذریعے انسان لکھنا' پڑھنا' اٹھنا' بیٹھنا' کھانا' پینا' اوراوڑھنا غرض کہ زندگی کی جتنے آداب ہیں' سیکھتا ہے۔ اس لئے نقل سے مسرت بھی حاصل ہوتی ہے اور درس بھی ملتا ہے۔ ارسطو کی طرح ہوریس بھی شاعری کو مفید' لذیذ اور شیریں قرار دیتا ہے۔ اصل میں فن یا شعر وادب بھی اگر اعلیٰ درجے کا ہے تو بیک وقت فن کے معیار پر بھی پورا اترے گا اور زندگی کے تقاضوں کو بھی پورا کرے گا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ زندگی کے فن سے کیا مطالبہ کرتی ہے۔ یہ جاننے کے لئے ہم کو ادب کی

ماہیت کی طرف رجوع ہونا پڑے گا۔ کیونکہ کسی چیز کی ماہیت ہی اس کے مقصد کا تعین کرتی ہے۔ جیسے ایک پھول ہے اس کی ماہیت میں خوشبو بھی ہے اور خوب صورتی بھی۔ پھول کا بنیادی کام تو خوشبو پھیلانا ہے یا پھر اپنے حسن اور خوب صورتی سے دل کو لبھانا اور رجھانا ہے۔ ہم اس کی ماہیت ہی کے مطابق اس سے مختلف کام لیتے ہیں بالوں میں لگانے سے لے کر گل دانوں میں سجانے تک وہ کئی کام انجام دیتا ہے۔ پھول کا اصل اور بنیادی کام جب ہو جاتا ہے تو اس سے دوسرے کام لئے جاسکتے ہیں۔ جیسے گلاب سے گل قند بنایا جاسکتا ہے اور بنایا جاتا ہے۔ اس طرح گلاب سے جو مادی فائدہ ہو رہا ہے وہ ذیلی اور ضمنی ہے۔ گلاب کا اصلی فائدہ تو اس کے حسن اور خوشبو میں ہے۔ گو یہ فائدہ مادی نہیں ہے لیکن یہ ایسی افادیت ہے جس کی چاہت ہمارے اندر ہمیشہ موجود رہتی ہے یعنی جمالیاتی احساس کی تشفی۔ حسن اور خوب صورتی کی چاہ انسان کی سرشت میں داخل ہے۔ ہم مختلف طریقوں سے اور جانے اور انجانے پر اپنے احساس حسن کی تشفی کرتے رہتے ہیں۔

احساس حسن کی تشفی ہم جس طرح سے کرتے رہتے ہیں اس کو یوں سمجھا جاسکتا ہے۔ اگر ہمارے سامنے دو میز ہوں ایک ہی لکڑی اور ایک انداز میں بنے ہوئے۔ لیکن اگر ایک پر اچھی پالش ہو اور دوسرا بغیر پالش کے ہو تو ہم ان میں سے کس میز کو لینا چاہیں گے؟ ظاہر ہے اسی میز کو جس پر پالش ہے۔ جہاں تک میزوں کی کارگردگی اور افادیت ہے وہ دونوں میں یکساں ہے۔ اس طرح زندگی کی ہر چیز میں ہم اپنے احساس حسن کی تشفی چاہتے ہیں۔ خواہ کھانے پینے کی چیزیں ہوں یا پہننے اوڑھنے کی مکان ہو یا سواری۔ افادیت اور کارکردگی یکساں ہونے کے باوجود ہم ترجیح اسی چیز کو دیں گے جس میں حسن اور خوب صورتی ہے۔ شعر و ادب اور سارے فنون لطیفہ کا مقصد جمالیاتی تسکین پہنچانا ہے۔ جمالیاتی مست کی چاہ ہر انسان میں موجود ہوتی ہے۔ اور اسی کی تشفی ہر انسان کسی نہ کسی طرح چاہتا ہے۔ اسی وجہ سے جگر نے کہا ہے:

؎ حسن جس رنگ میں ہوتا ہے جہاں ہوتا ہے
اہل دل کے لئے سرمایہ جاں ہوتا ہے

شعر و ادب کی ماہیت میں بھی جمالیاتی اثر انگیزی بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ خود ادبی زبان ایک حسن اور خوب صورتی رکھتی ہے۔ ادبی زبان میں دلکشی اور رعنائی پیدا کی جاتی ہے۔ اسی سے ظاہر ہے کہ ادب کا پہلا مقصد

جمالیاتی مسرت بخشتا ہے۔ ادبی زبان وبیان میں وہ قوت ہوتی ہے جو ہمارے جذبات کو متاثر کرتی ہے۔ ادبی زبان کی یہی قوت ہے جس کی وجہ سے افلاطون شاعروں کو اپنی جمہوریہ میں جگہ دینا نہیں چاہتا۔

جمالیاتی اثر انگیزی ادب ہی کا نہیں ہر فن کا مقصد ہوتا ہے۔ بدصورت چیز بھی فن کے سانچے میں ڈھل کر خوب صورت ہوجاتی ہے۔ روسی ہئیت داں وکٹر شکلوِنسکی VICTOR SHKLOVSKY نے اس سلسلے میں DEFAMILIARIZATION یعنی غیر مانوسیت کا نظریہ پیش کیا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق ہم ہر چیز کو جس طرح محسوس کرتے ہیں یا اس کا ادارک کرتے ہیں۔ اپنی عادت کے مطابق کرتے ہیں۔ بدصورتی کا جو احساس یا ادارک ہے وہ عادت کے مطابق ہے۔ یہ ایک طرح سے غیر اختیاری عمل ہے۔ ہم مختلف چیزوں کا احساس عادتاً رکھتے ہیں۔ شعری زبان یا ادبی بیان یا مجموعی طور پر فنکاری میں ہماری اس عادت کے خلاف چیزوں کو نئے یا مختلف انداز میں پیش کیا جاتا ہے۔ اور ہم ان تخلیقات کو بالکل الگ انداز سے دیکھنے لگتے ہیں۔ جیسا کہ کہا جاچکا ہے۔ بدصورتی گوارا ہی نہیں ہوجاتی بلکہ خوب صورتی معلوم ہونے لگتی ہے۔ جو چیز یا وجود ہے وہ تو وہی ہے لیکن اب ہم اس کا ادراک مختلف انداز میں کرنے لگے ہیں۔ اب ہمارے احساس کی نوعیت بدل گئی ہے۔ اسی عمل کو شکلونسکی غیر مانوسیت DEFAMILIARIZATION کہتا ہے۔ فنکاری میں حقیقی بدصورتی پر فن کی خوب صورتی غالب آجاتی ہے۔ اور یوں فنکاری کسی چیز کو غیر مانوس انداز میں پیش کرنے کا نام ہے۔ فنکاری میں غیر مانوسیت کی اہمیت کو روسی ہیئت داں سے پہلے حالی نے بھی محسوس کیا تھا۔ اسی وجہ سے وہ مقدمہ شعر وشاعری میں مانوس خیال کو غیر مانوس زبان میں اور غیر مانوس خیال کو مانوس زبان میں پیش کرنے پر زور دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ادبی زبان میں بھی غیر مانوسیت کارفرما رہتی ہے۔ ہمارے یہاں جو علامتیں اور رموز ملتے ہیں۔ جو تشبیہیں اور استعاری ملتے ہیں' ان سب کا کام وہی' ناموزونیت پیدا کرتا ہے جس کے ہم عادی نہیں ہیں۔ مثال کے طور پر اقبال کے شاہین کو لیجیے۔ اقبال کی شاعری میں یہ ایک علامت ہے۔ اقبال سے پہلے اردو زبان وادب کی تاریخ میں شاہین کا تصور ایک معمولی پرندے سے زیادہ نہ تھا۔ لیکن اقبال نے اس پرندے کی وہ صفات بیان کی ہیں۔ جس سے ہم بالکل نامانوس تھے۔ بڑے اور عظیم شاعر اور ادیب عام الفاظ میں وہ معنی پیدا کردیتے ہیں جس سے ہم بالکل نامانوس ہوتے

ہیں۔ اصل میں الفاظ میں نئی معنویت پیدا کر دینا ہی زبان کا تخلیقی استعمال ہے۔ ایسی صورت میں زبان صرف خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں رہتی بلکہ خود مقصد بن جاتی ہے۔ اب زبان صرف خیالات کے اظہار کا ذریعہ نہیں رہی بلکہ وہ بجائے خود مقصد بن گئی ہے۔ کیونکہ زبان کے ترسیلی عنصر پر جمالیاتی عنصر غالب آ گیا ہے۔ ادبی زبان کی یہی سب سے بڑی خصوصیت اور پہچان ہے۔

اس ساری بحث سے ظاہر ہے کہ ادب کا بنیادی مقصد انسان کے احساس جمال کی تشفی ہے۔ ادب میں جو جمالیاتی اثر ہوتا ہے وہ سب سے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ جمالیاتی اثر اندازی کا تعلق جذبات سے ہوتا ہے۔ اور یوں مجموعی طور پر ادب میں جذبات کو متاثر کرنے کی بڑی قوت ہوتی ہے۔ یہ بھی ادب کی ماہیت میں داخل ہے۔ اس طرح جذبات واحساسات کو متاثر کرنا بھی ادب کا مقصد ہوتا ہے۔ وہ لوگ جو ادب کو زندگی کی بہتری کے لئے استعمال کرنا چاہتے ہیں وہ ادب کی اس قوت کو کام میں لانا چاہتے ہیں۔ ادب کے ذریعے شاعر یا فنکار اگر کوئی پیام دینا چاہتا ہے یا کسی مقصد کی اشاعت کے لئے استعمال کرنا چاہتا ہے تو اسے ایسا کرنے سے باز تو نہیں رکھا جا سکتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایسے ادب کی قدر و قیمت کیا ہوگی۔ اس کا سیدھا سا جواب یہی ہوگا کہ ادب اگر اپنے اولین مقصد کو پورا کئے بغیر ثانوی مقصد کے لئے استعمال ہو رہا ہے تو اس کی ادبی قدر و قیمت کچھ بھی نہیں ہوگی۔ ڈیوڈ ہجس نے اپنی کتاب A STORY OF LITERATURE میں اس بات سے بحث کی ہے اور اس بات کی بڑی عمدگی سے وضاحت کی ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق اگر کوئی ناول چین کے بارے میں لکھا گیا ہے اور موجود چین کے حالات وواقعات پر تفصیلی روشنی ڈالتا ہے تو اس ناول کی قدر و قیمت ادبی نہیں بلکہ صحافتی یا معلوماتی ہوگی۔ اگر یہ ناول کسی خاص کام کی طرف راغب کرتا ہے یا کسی بات کی طرف راغب کرتا ہے تو اس ناول کی حیثیت خطابانہ (RHETORICAL) بھی ہوگی اس سے بڑھ کر اگر یہ ناول دل نشین خوب صورت اور دلکش انداز میں انسانی زندگی کی بعض پہلوؤں پر اس انداز سے روشنی ڈالتا ہے کہ ہم اس سے ایک نئی روشنی اور بصیرت حاصل کرتے ہیں تو پھر اس ناول کی ادبی قدر و قیمت بہت ہوگی۔ اس بات میں بہت ہی روشن اور شاندار مثال اقبال کی نظم مسجد قرطبہ بھی ہے۔ اس مسجد کے تعلق سے اس نظم کے ذریعہ بہت سی معلومات حاصل ہوتی ہیں۔ دنیا کی تاریخی عمارات

میں گو اس مسجد کی غیر معمولی اہمیت نہیں ہے اس کے باوجود اس نظم سے اس مسجد کے تعلق سے ایک نئی روشنی اور بصیرت ملتی ہے اس مسجد کو اقبال نے اپنے دلکش، پرسوز اسلوب کے ساتھ لافانی بنادیا ہے۔ اس نظم خطیبانہ زور بھی ہے اور شاعرانہ بلند آہنگی بھی۔ یہ نظم اقبال کا معجزہ فن ہے۔ جس کی نمود اقبال کے خون جگر سے ہوتی ہے۔ اس نظم میں جذبے اور احساس کی قوت نے جوار تعاشات پیدا کردیتے ہیں۔ اس سے ہم متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔ نظم کا آہنگ الفاظ کا دروبست اس قدر دل نشین اور خوبصورت ہے کہ ہم اس کو پوری طرح سمجھے بغیر بھی اس سے متاثر ہوجاتے ہیں۔ اسی وجہ سے کسی نے کہا ہے:

A Poem should not mean

معنویت، وجودیت کے بعد ہی پیدا ہوتی ہے۔ کسی کا وجود جب ہمارے حواس کو متاثر کرتا ہے تو پھر ہم اس کی معنویت پر غور کرتے ہیں۔ اس لئے مقدم بات ادب کی اثر انگیزی یا اس کا جمالیاتی پہلو ہے۔ اس کے بعد اگر اس سے کوئی کام لیا جاتا ہے یا ادب کوئی کام انجام دیتا ہے تو اس کو سونے پر سہاگہ کہا جاسکتا ہے۔ ادب اگر اپنے بنیادی مقصد کو پس پشت ڈال کر اگر کوئی کام انجام دیتا ہے تو وہ اپنی ادبی اہمیت کھودیتا ہے۔

بعض لوگ فن یا ادب میں مقصدیت کو اولیت دینا چاہتے ہیں۔ بعض مادی افادیت پر زور دیتے ہیں۔ ایسے میں ادب کا بنیادی مقصد پورا نہیں ہوگا۔ اور جب ادب کا مقصد پورا نہیں ہوگا تو وہ ادب کے درجے سے نیچے گر جائے گا۔ ادب یا فن بنیادی کام احساسِ جمال کی تشفی ہے۔ اگر وہ اس کو پورا کردیتا ہے تو اپنے مقصد کی تکمیل کردیتا ہے۔ اسی بات کو یوں سمجھا جاسکتا ہے۔ شہر آفاق تاج محل ہے۔ اس کو دیکھنے کے لئے ہزاروں کوس دور سے لوگ آتے ہیں۔ اپنا روپیہ پیسہ خرچ کرنا پڑتا ہے۔ ان کو مادی طور پر کیا حاصل ہوتا ہے۔ مادی اعتبار سے بظاہر نقصان ہی ہوتا ہے لیکن دیکھنے والے خوش اور مطمئن وہاں سے لوٹتے ہیں۔ تاج محل کے حسن سے انہیں جمالیاتی حسرت حاصل ہوتی ہے۔ اصل میں یہی صلہ ہے جس کے لئے وہ سفر کی تکالیف بھی برداشت کرتے ہیں اور اخراجات بھی۔ یہ جو جذباتی آسودگی ہے وہی اہمیت رکھتی ہے اور یہی فنکاری کا اصلی صلہ بھی ہے اور مقصد بھی۔ فنکاری خواہ وہ عمارت کی ہو، مجسمہ کی ہو، موسیقی کی ہو یا شعر و ادب کی اس کا بنیادی کام جذباتی آسودگی پیدا کرنا ہوتا ہے۔ فن جذبات کی آبیاری

چیز اور فنکاری مجازی دنیا کو سامنے رکھ کر اپنی تخلیق پیش کرتا ہے۔ اردلوں وہ حقیقت سے تین درجے دور ہو جاتا ہے۔ اسی وجہ سے وہ فن کو من گھڑت اور جھوٹ قرار دیتا ہے۔ افلاطون اصل میں شعر و ادب کی افسانویت پر معترض ہے کیونکہ شعر و ادب میں حقائق میں رنگ آمیزی ہوتی ہے۔ رنگ آمیزی تخیل ہی کے ذریعے ہو سکتی ہے اور اسی کے زور پر ہوتی ہے۔ اسی رنگ آمیزی کی وجہ سے افسانویت پیدا ہوتی ہے۔ افلاطون کا یہ کہنا کہ شعر و ادب قاری کو حقیقت سے دور لے جاتا ہے صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ شعر و ادب کی وجہ سے قاری حقیقت سے قریب ہو جاتا ہے کیونکہ وہ ان کے ذریعے ایک نئی حیقت کو پالیتا ہے۔ جس سے وہ اب تک بے خبر تھا۔ یہ افسانویت ہی ہوتی ہے جو انسانی زندگی کے تعلق سے ایک نئی آگہی اور بصیرت عطا کرتی ہے۔ انسان بغیر اس تجربے سے گزرے جس کا تخلیق میں ہوا ہے۔ اس تجربے کے تعلق سے وہ سب کچھ معلوم کر لیتا ہے جو اس کو اس تجربے سے گزرنے کے بعد ہی معلوم ہو سکتا ہے۔ جیسے روسی ناول نگار دوستوو سکی نے ایک ناول کرائم اینڈ پنشمنٹ CRIME AND PANISHMENT کے نام سے لکھا جس میں ایک قاتل کی نفسیاتی حالت بعد کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔ وہ عادی مجرم نہیں بلکہ جذباتی تناؤ میں یہ جرم اس سے سرزد ہو جاتا ہے۔ اس کا منشا قتل کرنے کا بھی نہیں ہوتا۔ دوستوو سکی نے اس گہرائی اور باریک بینی سے ایک قاتل کی نفسیاتی کشمکش کو پیش کیا ہے کہ ہم قتل کے بغیر قاتل کی باطنی حالت اور کیفیت کو جان لیتے ہیں۔ یہ ہو سکتا ہے کہ افسانہ نہیں حقیقت ہو۔ ایسی صورت میں ایک نئے تجربے سے آگہی اور نئی بصیرت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ قتل کے بارے میں تو ایسی بات کہی جا سکتی ہے کہ لیکن خودکشی کی نفسیاتی کیفیت اور پیش کشی کے بارے میں کیا کہا جا سکتا ہے اس میں تو صرف افسانویت ہی ہو سکتی ہے۔ کیونکہ خودکشی کرنے کے بعد تو ایسی صورت ممکن نہیں عصمت چغتائی کا مختصر ناول ''عجیب آدمی'' اس بات کی بہترین مثال ہے۔ اس میں مشہور فلم اسٹار اور ڈائرکٹر گرودت کی زندگی کو پیش کیا گیا۔ گرودت نے ایک مشہور پلے بیک سنگر سے شادی کر لی تھی۔ اس کے بعد اس کی زندگی میں ایک مشہور اداکارہ آئی۔ گرودت ہی نے اس اداکارہ کو فلمی دنیا میں متعارف کیا تھا۔ وہ اس کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ ازدواجی زندگی کے تقاضے دوسری طرف محبت کے شدید جذبات اس ناقابل برداشت' جذباتی ہیجان میں مبتلاء کر دیتے ہیں کہ وہ خودکشی پر مجبور ہو جاتا ہے۔ صحافتی خبر ہے کہ گرودت اپنے فلیٹ میں اکیلا تھا۔ وہ شراب میں نیند کی

بھی کرتا ہے اور ان کی توازن بھی پیدا کرتا ہے۔ ارسطو نے آج سے ہزاروں سال پہلے فنکاری کی اسی خصوصیت کو نمایاں اور واضح کرتے ہوئے CATHASIS کا نظریہ پیش کیا تھا۔ یہ اصل میں علاج بالمثل کی حیثیت رکھتا ہے۔ ارسطو یہی کہتا ہے کہ ادبی تخلیقات ہمارے جذبات کو ابھار ان کی اس طرح سے نکاسی کرتی ہیں کہ ان میں توازن پیدا ہو جاتا ہے رنج وغم کے جذبات' دل پر چھائی ہوئی غم کی گھٹن کی کیفیت کو ہلکا کر دیتے ہیں اور خوف دل سے نکل جاتا ہے۔ یوں ادب کا مقصد جذبات کو سیراب کر کے ان کو آسودہ بھی کرتا ہے۔

قوت متخیلہ کو متحرک کرنا یا اسے مہمیز لگانا بھی ادب کا کام ہے۔ ادبی زبان میں جو معنوی تہہ داری ملتی ہے اس کی وجہ سے ہمارے تخیل کو تحریک ملتی ہے اور ہم نئی نئے معنے اس سے اخذ کرتے ہیں۔ ساختیات داں یہ کہتے کہ متن کثیر طبعی ہوتا ہے۔ اس لئے مصنف کا جو منشاء ہے وہ اہمیت نہیں رکھتا۔ ایک معروف ساختیات داں بارت یہاں تک کہتا ہے کہ متن یا تحریر لکھنے کے بعد مصنف مر جاتا ہے۔ مطلب یہ کہ متن کے وجود میں آنے کے بعد مصنف کا اس سے ربط ٹوٹ جاتا ہے اور متن اپنی زندگی آپ جینے لگتا ہے۔ متن کے معنی کو متعین کرنے والا مصنف نہیں' قاری ہوتا ہے ہر قاری اپنے طور پر متن سے معنی اخذ کرتا ہے۔ اسی پر اساس تنقید کی بنیاد رکھی جاتی ہے۔ ساختیات میں معلومہ باتوں کو نئی اصطلاحوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ متن کثیر المعنی ہوتا ہے۔ یہ بات سبھی جانتے ہیں ورنہ غالبؔ کی اتنی شرحیں کیوں لکھی جاتی تھیں۔ قاری متن معنوں کو متعین کرتا ہے۔ اس بات کی گواہی بھی غالبؔ کے کلام کی شرحیں دیتی ہیں۔ متن کے وجود میں آنے کے بعد اس کا رشتہ مصنف کے ٹوٹ جانے کے بعد غالب کی شرحوں ہی سے ثابت ہوتی ہے۔ وطن کے وجود میں آنے کی بعد مصنف کے مر جانے کے بعد صرف چونکا دینے کے لئے ہے۔ کیونکہ متن کے وجود میں آنے کے بعد ہی مصنف مر نہیں جاتا بلکہ پیدا ہوتا ہے اور زندگی پاتا ہے۔ بہر حال ہر بڑا مصنف یا شاعر گنجینہ معنی کا طلسم پیدا کرتا ہے۔ اور قاری کے تخیل کو ایسی مہمیز لگاتا ہے کہ وہ اپنی قوت متخیلہ سے کام لے کر متن کے نئے نئے معنی اخذ کرتا ہے۔

ادب کا ایک اہم مقصد افسانویت بھی پیدا کرتا ہے۔ افلاطون شاعری یا فن کی اسی لئے مخالفت کرتا ہے کہ حقیقت سے دور ہوتے ہیں۔ وہ فنکاری کو حقیقت سے تین درجہ دور قرار دیتا ہے۔ کیونکہ حقیقت ازلی کا پرتو دنیا کی ہر

گولیاں گھول کر پیتا گیا اور خودکشی کرلی۔ ''عجیب آدمی'' میں عصمت نے خودکشی کرنے والے کی نفسیاتی حالت و کیفیت کو پیش کیا ہے۔ وہ جس فنکارانہ ہنرمندی سے باطنی ہیجان کو پیش کرتی ہیں۔ ہم اس شدت سے محسوس کرنے لگتے ہیں کہ ایسے جذباتی تناؤ میں ہی خودکشی ممکن ہے۔ اس جذباتی تناؤ کی حالت و کیفیت حد درجہ یقین آفرین ہے۔ اس ناول کو پڑھتے ہوئے یہ احساس ہوتا ہے ایسی جذباتی حالات میں انسان کے لئے خودکشی کے سوا اور کوئی چارہ نہیں رہ جاتا۔ گرودت پر جو کچھ گزری تھی وہ اس کے سوا کوئی اور نہیں جان سکتا۔ لیکن ناول نگار عصمت نے اپنے تخیل سے کام لے کر اس کی جذباتی کیفیت کو پیش کیا ہے۔ خودکشی کے وقت گرودت تنہا تھا۔ عصمت نے اس کی جو جذباتی پیش کشی کی ہے وہ تمام تر افسانوی ہے۔ کیونکہ گرودت کی باطنی حالات کا علم سوائے خود اس کے کسی کو نہیں ہو سکتا تھا۔ لیکن جب ناول نگار کسی کردار کی باطنی حالت و کیفیت کو پیش کرتا ہے تو وہ اپنے تخیل سے کام لیتا ہے۔ اس طرح جب ناول نگار کسی حقیقی کردار کی باطنی حالات و کیفیت کو پیش کرتا ہے تو افسانویت پیدا ہو جاتی ہے۔ تو ہم یہ محسوس کرتے ہیں کہ افسانہ نہیں بلکہ واقعہ ہے۔ حالانکہ واقعہ صرف ظاہری عمل تک محدود ہے۔ لیکن ناول نگار نے حقیقی واقعہ میں ایسی خوب صورتی سے افسانہ شامل کر دیا ہے کہ یہ پورا واقعہ حقیقی معلوم ہوتا ہے۔ اس طرح افسانویت سے کام لیتا بھی چونکہ ادب کی ہیت میں داخل ہے اس لئے اس کے مقصد میں بھی وہ شامل ہے۔

ادب کا ایک بنیادی مقصد جیسا کہ ہم بحث کر چکے ہیں' ہمارے احساس جمال کی تشفی اور تسکین ہے۔ اس وجہ سے فنکاری کے ہر مرحلے میں فنکارانہ دانستہ یا نادانستہ حسن کاری سے کام لیتا ہے۔ شعر و ادب میں جو مختلف اصناف بنتے ہیں وہ بھی اسی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے ہیں۔ ادب میں ہر چیز اور ہر بات کو خوب صورت سانچوں میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔ رباعی ہو یا غزل مثنوی ہو یا قصیدہ ہر صنف سخن ایک جمالیاتی رنگ و آہنگ رکھتی ہے۔ وہ اسی ضرورت کو پورا کرنے کے لئے ہیں۔ ادب میں ہر بات اور ہر چیز کو خوب صورت سانچوں میں ڈھال کر پیش کیا جاتا ہے۔

یہ بات ہمیشہ پیش نظر رکھنی چاہئے کہ ادب کا مقصد مسرت پہنچانا ہے اگر مسرت یا تفریح پر ہی ادب کا سفر ختم ہو جاتا ہے تو وہ ادب اعلیٰ درجے کا نہیں ہوگا۔ ہر اعلیٰ درجے کے ادبی تخلیق خواہ وہ کسی بھی صنف میں ہو ایک نئی

بصیرت عطا کرتی ہے۔ ایک نئی آ گہی اس سے ہم کو حاصل ہوتی ہے۔ ادب ایک ایسی روشنی ہے جو انسانی زندگی کے تاریک ترین گوشوں کو منور کر دیتی ہے۔ حقیقت کی روشنی محدود ہوتی ہے۔ زندگی کے ہر گوشے کو وہ منور نہیں کر سکتی بالکل اسی طرح جیسے سورج کی روشنی جو سارے عالم کو روشن اور گرم کرتی ہے وہ زندگی کی بقاء کے لئے کتنی اہم اور ضروری ہے۔ اس کے تعلق سے کچھ کہنا تحصیلِ حاصل ہے۔ اس کے باوجود سورج کی روشنی ہر جگہ نہیں پہنچ سکتی۔ جیسے غاروں کے اندر مکانوں کے تاریک گوشوں تک' ہم کو یہاں مصنوعی روشنی کی ضرورت پڑتی ہے ایسی جگہوں پر صرف چراغ یا ٹارچ یا برقی بہر حال کوئی مصنوعی روشنی ہی پہنچ سکتی ہے۔ مجاز کی اہمیت' حقیقت سے ایسی ہی صورتوں میں بڑھ جاتی ہے۔ ادب اور شعر افلاطون کے نزدیک حقیقت سے دور ہیں کیونکہ وہ مجازی ہیں۔ جیسا کہ ہم ابھی بحث کر چکے ہیں بعض جگہ حقیقت کی نہیں مجاز کی اہمیت ہوتی ہے۔ بعض حقیقتوں تک ہم مجازی روشنی ہی کے ذریعے پہنچ سکتے ہیں۔ ادب کا مقصد بھی مجازی روشنی اور آ گہی فراہم کرنا ہے جو انسانی زندگی کے ایسے گوشوں کو بھی منور کر دے جو بالکل چھپے ہوتے ہیں۔ گویا آ گہی اور بصیرت عطا کرنا ہے جو اس سے پہلے ہم کو حاصل نہ تھی۔ ذہنی' جذباتی اور باطن زندگی کے تاریک گوشوں کو شعر و ادب جس طرح روشنی میں لاتے ہیں اس کا اعتراف شہر آفاق تحصیل نفسی کے ماہر فرائیڈ نے بھی کیا ہے۔ فرائیڈ کی سترہویں سالگرہ کے موقع پر جب اس کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے یہ کہا گیا کہ انسانی لاشعور کو اس نے دریافت کیا ہے تو اس نے اپنی جوابی تقریر میں یہ کہا کہ انسانی لاشعور کو اس سے پہلے شاعر اور ادیب دریافت کر چکے تھے۔ اس نے تو اس دریافت کو ایک منضبط علم کی صورت دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس نے اپنی بعض نفسیاتی اصطلاحیں یونان کی ادبی تخلیقات سے اخذ کی ہیں جیسے اس کا بہت ہی مشہور نظریہ ایڈی پس OEDIPUS COMPLEX جس میں لڑکا اپنی ماں سے بہت زیادہ لگاؤ رکھتا ہے یہ لگاؤ بعض صورتوں میں اس قدر بڑھ جاتا ہے کہ ایک نفسیاتی الجھن بن جاتا ہے یہ اصطلاح اس نے یونانی ڈراما نگار سوفوکلس کے ڈرامے OEDIPUS ''ایڈی پس'' سے لی ہے۔

ادب کا مقصد جیسا کہ ہم اوپر بحث کر چکے ہیں انسانی زندگی کے تعلق سے ایک نئی آ گہی اور بصیرت بخشنا ہے۔ ایسی بہت سی باتیں' مشاہدات اور تجربات جنہیں ہم دیکھتے ہیں جن سے ہم خود گزرتے ہیں' ان کی حقیقت کو

نہیں جانتے ادب بہت ہی دلچسپ انداز میں ان کی اصلیت اور حقیقت ہم پر روشن کردیتا ہے۔ یا جیسے آپ ہم بھی خواب دیکھتے ہیں۔ لیکن خواب کیا ہیں؟ کیوں پڑتے ہیں؟ عام طور پر ہم اس سے ناواقف رہتے ہیں۔ فرائیڈ نے خواب کے تعلق سے اپنا ایک بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز نظریہ پیش کیا ہے؟ وہ خواب نا آسودہ خواہشوں کی آسودگی کا ذریعہ قرار دیتا ہے۔ وہ خواب کو FULFILLMENT OF UNFULFILEED WISH کہتا ہے۔ گویا وہ خواہشیں جن کی تشفی ہم اپنی حقیقی زندگی میں نہیں کر سکتے ان کی تشفی خواب میں کر لیتے ہیں۔ نذیر احمد نے ''ابن الوقت'' میں خواب کی یہی نفسیاتی توجیہہ کی ہے۔ یہ وہ زمانہ تھا جب فرائیڈ کے نام سے اردو ادیب قطعی ناواقف تھے۔ ہندوستان ہی میں نہیں خود یورپ میں بھی اس کے نام کا چرچا نہیں ہوا تھا۔ فرائیڈ کے تعبیر خواب کے نظریات 1900ء میں شائع ہوئے جب کہ ابن الوقت 1888ء میں لکھا گیا۔ بہر حال فرائیڈ کے نظریات کی اشاعت سے بہت پہلے نذیر احمد نے ابن الوقت کو خواب کے ذریعہ نا آسودہ خواہشوں کی آسودگی کرنا دکھایا ہے۔ ابن الوقت جب انگریزی وضع قطع اختیار کر لیتا ہے تو رہنے سہنے اٹھنے بیٹھنے غرض کہ ہر چیز اور ہر بات میں انگریزوں کی تقلید کرتا ہے۔ حد یہ کہ کھانے پینے میں بھی اپنی انگریزی وضع کو قائم رکھتا ہے اور ہندوسانی کھانے ترک کردیتا ہے۔ جب وہ بیمار پڑتا ہے اور بخار میں مبتلاء ہو جاتا ہے تو اس کا دل ہندوستانی چٹ پٹے کھانے کے لئے ترستا ہے۔ لیکن وہ اپنی طبعیت پر جبر کرکے انگریزی وضع پر قائم رہتا ہے اور صرف انگریزی کھانے ہی کھاتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنی نا آسودہ خواہش کی آسودگی خواب میں کر لیتا ہے۔ اور خواب میں دیکھتا ہے کہ وہ طرح طرح کے چٹ پٹے کھانے مزے لے لے کر کھا رہا ہے یوں شعر وادب میں انسانی زندگی کے تاریک ترین گوشوں کو بھی منور کیا جاتا ہے۔ اس طرح شعر وادب تفریح کا سامان بھی مہیا کرتے ہیں اور درس بھی دیتے ہیں۔ ادب ان دونوں مقاصد کو بڑی ہی خوبی سے پورا کرتا ہے۔ گویا ادب کا مقصد مسرت بھی بخشنا ہے اور آگہی اور بصیرت بھی عطا کرنا ہے۔

ادب اور اخلاق تعلق

ادب اور اخلاق میں کیا تعلق ہونا چاہیئے یہ ایک ایسا موضوع ہے جو ہمیشہ زیر بحث رہا ہے۔ جن مفکروں کے خیالات ہم تک پہنچے ہیں ان میں افلاطون کو اولیت حاصل ہے۔ افلاطون شعروادب کو اخلاقی بنیادوں پر جانچتا ہے اور جب شاعری اخلاقی معیار پر پوری نہیں اترتی تو وہ شاعروں کو ہی اپنی خیالی جمہوریہ سے نکال باہر کرتا ہے گویا نہ رہے بانس نہ بجے بانسری۔ شاعری اخلاقی اصولوں کے تابع نہیں ہوسکتی۔ کیوں کہ وہ کسی بھی اصول کے تحت نہیں ہوسکتی۔ شاعر جب شاعری کرتا ہے تو ایک دیوانگی کی کیفیت اس پر طاری ہوجاتی ہے اور شاعر ایسی حالت میں کسی بھی اصول و ضابطہ کو خاطر میں نہیں لاتا۔ افلاطون اپنے سے پہلے کے عظیم شاعروں کو مثال کے طور پر پیش کرتا ہے۔ جیسے ہومر خدا کو ایسے کام کرتے ہوئے دکھاتا ہے جو اخلاقی نقطہ نظر سے برے ہیں۔ وہ دیوی دیوتاؤں کو غیر اخلاقی کام کرتے ہوئے دکھاتا ہے۔ وہ انہیں زانی بھی بتاتا ہے۔ جھوٹے بھی اور جھگڑالو بھی۔ وہ قدرت اور قوت رکھنے والے دیوتاؤں کو کسی اخلاقی اصول پر کاربند نہیں دکھاتا۔ زیوس جس کو چاہے خوش کر دیتا ہے اور ایسا کرتے ہوئے وہ کسی بھی اخلاقی اصول پر عمل پیرا نہیں ہوتا۔ اس طرح شاعر اخلاقی اصولوں کو پیش نہیں کرتے۔ وہ ہمیشہ حقیقت سے دور رہتے ہیں۔ اور یوں جھوٹ اور بے حقیقت چیزوں کے قریب ہوتے ہیں اور انھیں کو پیش کرتے ہیں۔ حقیقت تو صرف عالم مثال میں ہوتی ہے اور شاعر عالم مجاز کو دیکھتا ہے اور اس کی نقل اتارتا ہے۔ دوسری بات یہ کہ شاعری جذبات کو بھڑکاتی ہے جبکہ اخلاقی نقطہ نظر سے جذبات کو قابو میں رکھنا اور ان کو بھڑکنے نہ دینا ہر اعتبار سے مستحسن ہے۔ ارسطو، افلاطون کی طرح خالص اخلاقی اعتبار سے شاعری یا فن کو نہیں جانچتا بلکہ ان میں جو مسرت بخشنے کی قوت ہے اور تفریح کا سامان مہیا کرنے کی

صلاحیت ہے اس کو بھی اہمیت دیتا ہے۔ اخلاقی اعتبار سے بھی وہ شاعری اور فن کی مدافعت کرتا ہے۔ افلاطون شاعری کو جذبات کے برانگیختہ کرنے کی طاقت سے نالاں ہے۔ ارسطو اس کے برخلاف شاعری میں جو جذبات کو آسودہ اور متوازن بنانے کی قوت ہے اس کی وجہ سے اخلاقی اعتبار سے بھی اسے اچھا سمجھتا ہے۔ ارسطو نے سب سے پہلے شاعری کی آزادی اور خود مختاری کی اہمیت کو واضح کیا۔ بعد میں بہت سے مفکرین نے شاعری اور فنون لطیفہ میں جو حسن ہوتا ہے اس کی اہمیت کو مختلف انداز سے نمایاں کیا ہے۔

مغربی مفکر برک جمالیاتی تجربے کو بھی اتنا ہی اہم قرار دیتا ہے، جتنا حقیقی دنیا کا کوئی تجربہ ہو سکتا ہے۔ اس کے نزدیک جمالیاتی تجربہ ایک ایسا تجربہ ہوتا ہے جو عقل اور ارادے کا تابع نہیں ہوتا۔ یعنی جمالیاتی تجربہ، خالص جذباتی تجربہ ہے۔ جیسے تاج محل کے دیدار سے حاصل ہونے والا تجربہ۔ ظاہر ہے کہ عقل اور ارادے کا تابع نہیں ہوتا۔ بام گارٹن نے جمالیات کو ایک نئے فلسفے کے طور پر پیش کیا۔ اس نے اپنے فلسفہ حسن، میں یہ بات ثابت کی کہ شاعری یا فنون لطیفہ کسی بھی دوسرے علم سے کم تر نہیں ہیں۔ اس طرح فن کی آزادی اور اس کے خود مکتفی ہونے کا چرچہ عام ہوا۔ فن کے لئے یہ غیر ضروری سمجھا جانے لگا کہ یہ اخلاق یا سیاست کا حلقہ بگوش ہو۔

کانٹ کے فلسفے کے اثر سے ان خیالات کو نہ صرف بے حد اہمیت حاصل ہو گئی بلکہ یہ تصورات یورپ کے ادبی افق پر پوری شدت سے چھانے لگے۔ پہلے حسن، سچائی اور خیر کو ایک ہی سمجھا جاتا تھا۔ لیکن کانٹ حسن کو نیکی افادیت اور لذتیت سے بھی الگ قرار دیتا ہے۔ کانٹ فنون لطیفہ کو حسن، تخیل، ذوق اور وجدان سے مرکب بتاتا ہے۔ اس کے نظرے کے مطابق شاعری، حسن اور فکر کے ترکیب پانے سے وجود میں آتی ہے۔ اس نے منطق کے مساوی جمالیات کو اہمیت دی ہے۔ وہ بتاتا ہے کہ دونوں کا مقصد ایک ہے۔ یعنی دونوں اپنے اپنے طور پر حقیقت کی تلاش کرتے ہیں۔ شاعری ہمارے منطقی تصورات کو محسوس انداز میں پیش کرتی ہے۔ کانٹ کی اس بات کو غالب کے ایک شعر کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے۔ اس میں منطق محسوس انداز میں ملتی ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے، نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

اس کے کہنے کے مطابق شاعری عقلی تصورات ہی کو نہیں اخلاقی خصائل کو بھی جو غیر محسوس ہوتے ہیں محسوس بنا دیتی ہے۔ کانٹ کے کہنے کے مطابق بھدی اور کریہہ چیزیں بھی فنون لطیفہ کا موضوع بن سکتی ہیں کیوں کہ ان کا کام ہی ہر چیز کو حسین انداز میں پیش کرنا ہوتا ہے۔ شاعری میں بھدی صورت، الم ناک واقعہ، مخرب اخلاق بات بھی حسین اور دل نشیں پیرائے میں بیان کی جا سکتی ہے۔

حسن کو سب چیزوں سے زیادہ اہم اور ہر بات میں مقدم قرار دینے کو کیٹس کے خیالات نے بڑا اہم حصہ ادا کیا ہے کیوں کہ اسی نے کہا تھا:

A Thing of beauty is a Joy for ever

"ایک حسین چیز، ہمیشہ اور مستقل طور پر مسرت بخشتی ہے۔"

اس کے علاوہ وہ حسن و صداقت کو بھی ایک ہی قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک صرف یہی بات جاننے کی ہے اس کے سوا کسی بھی بات کو جاننے کی ضرورت نہیں۔

Beauty is Truth , Truth beauty

حسن کی یہ اہمیت اور تقدم کی وجہ سے ادب کو زندگی کے کسی بھی شعبے سے الگ اور اپنے طور پر خود مختار قرار دیا گیا اور یہی نقطہ نظر ادب برائے ادب کی بھی جان ہے۔ اسی وجہ سے بعض ادیب حسن اور خوب صورتی ہی کو دیکھنا چاہتے ہیں۔ اس میں اگر کوئی شر اور فتنہ پل رہا ہے تو اس کو قابل اعتنا نہیں سمجھتے۔ جیسے ایک ادیب وکٹر کاذن کہتا ہے:

"ایک شہر مجھے اس کی عمارتوں کی وجہ سے پسند ہے اگر اس کے باشندے بالکلیہ شر پسند ہیں اور اس میں جرائم ہوتے ہیں تو اس سے مجھے کیا۔"

یہ نقطہ نظر بہ ذات خود غیر اخلاقی ہے۔ اس سے ہم بعد میں بحث کریں گے۔ یورپ میں اس زمانے میں کانٹ کے نظریات کی وجہ سے "جرمن جمالیات"، "کانٹ کی جمالیات"، "آزادی فن"، "خالص فن"، "خالص حسن"، "ہیئت اور جنس اور "ادب

برائے ادب" کی اصطلاحیں اور الفاظ گونج رہے تھے۔ کانٹ کا اثر یورپ ہی تک محدود نہیں رہا۔ امریکہ میں ایڈ گر ائلن پو کے پاس کانٹ کے زیر اثر ۱۸۵۰ء میں ادب برائے ادب کے خیالات واضح طور پر ملتے ہیں۔ وہ کہتا ہے لوگ جب حسن کی بات کرتے ہیں تو ان کے پیش نظر حسن کی صفات نہیں ہوتیں صرف اثر ہوتا ہے۔ وہ خالص روح کے ترفع کو بیان کرتے ہیں جو حسن اور خوب صورتی کی وجہ سے ان میں پیدا ہوتا ہے۔" پھر وہ کہتا ہے کہ حسن کی وجہ سے جو اثر پیدا ہوتا ہے بالکل منفرد ہوتا ہے اور مقصود بالذات ہوتا ہے۔

انیسویں صدی میں یوں تو مختلف مفکروں اور ادیبوں نے فن کو صرف فنی نقطہ نظر سے دیکھنے، بھالنے اور جانچنے کی اہمیت واضح کی۔ اور فن اپنی الگ حیثیت منوانے میں کامیاب ہو گیا۔ میتھو آرنلڈ جیسا نقاد جو ادب کو نقد حیات کہتا ہے وہ بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہا۔ وہ لکھتا ہے:

> " اخلاق اکثر بے حد تنگ نظری اور جھوٹے انداز میں پیش ہوتا ہے اور ہمارے لئے تھکا دینے والا بوجھ بن جاتا ہے اس لیے ہمارے لیے بعض وقت ایسی شاعری پر کشش بن جاتی ہے جس میں بغاوت ملتی ہے اور جو عمر خیام کی شاعری کا انداز رکھتی ہے اور بتاتی ہے کہ جو وقت ہم نے مسجد میں ضائع کیا ہے اس کی تلافی مے خانے میں کی جانی چاہیے یا پھر اس شاعری میں، ہم کو کشش نظر آتی ہے جو اخلاقیات سے سروکار نہیں رکھتی اور جس میں ہیئت کی خوب صورتی ہوتی ہے۔

ادب کو اخلاق سے الگ ثابت کرنے میں مذکورہ بالا ادیبوں کے علاوہ پیٹر، وسلر اور آسکر وائلڈ نے بہت اہم حصہ ادا کیا۔ وائلڈ نے اس تحریک کو نقطہ عروج تک پہنچا دیا۔ وہ فن ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے۔ فن ہی کو سب سے بڑی حقیقت اور حقیقی زندگی کو فسانہ سمجھتا ہے۔ فن برائے فن کی تحریک اپنے نقطہ عروج پر جب پہنچی تو فن یا ادب کے ذریعے اخلاق، سیاست یا کسی بات کا درس دینا یا تلقین کرنا ادب اور فن کی توہین سمجھی جانے لگی۔ فن اور خوب صورتی کو ہر ذمے داری سے آزاد کرانے کی

کوشش کی گئی۔ وسلر کہتا ہے:

"فن اپنی تکمیل میں لگا ہوتا ہے۔ وہ کسی چیز کا درس دینے کی کوشش نہیں کرتا، اسے ہر حال اور ہر زمانے میں حسن کی تلاش ہوتی ہے۔"

وائلڈ کے نزدیک بھی چوں کہ فن، حسن کا اظہار کرتا ہے اور فن خود حسین ہوتا ہے۔ اس لیے اسے کسی سہارے کی ضرورت نہیں۔ کیوں کہ "حسن ہر چیز کو بے نقاب کر دیتا ہے وہ کسی بھی چیز کا اظہار نہیں کرتا"۔ جب حسن مقصود بالذات بن جاتا ہے تو پھر ادب اور فن میں کوئی تجربہ کسی مقصد سے نہیں ہوتا اور نہ ہی کسی نتیجے تک پہنچاتا ہے۔ اس لیے پیٹر کہتا ہے "تجربے کا حاصل کچھ اور نہیں تجربہ خود اپنا آپ حاصل ہوتا ہے"۔ فن میں جذبے کو اہمیت دی جاتی ہے لیکن جذبے کو کسی مقصد کے لیے صرف کرنا گویا فن کاری سے اپنے آپ کو بے تعلق کرنا ہے۔ اسی وجہ سے وائلڈ کہتا ہے "جذبہ برائے جذبہ فن کا مقصد ہوتا ہے۔ جذبہ برائے عمل زندگی کا مقصد ہوتا ہے" آسکر وائلڈ فنی چیزوں کو زندگی سے کسی طرح بھی متعلق کرنا نہیں چاہتا۔ فن، نفع و نقصان سے بلند ہوتا ہے۔ ایسی تمام چیزیں جس میں فائدہ یا نقصان ہوتا ہے فن کے دائرے میں شامل نہیں ہو سکتیں۔ اس لیے وہ لکھتا ہے:

"صرف خوب صورت چیزیں ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں۔ ایسی تمام چیزیں جو مقصدی یا ضروری ہیں اور ہم پر اثر انداز ہو کر ہم میں مسرت یا خوشی پیدا کرتی ہیں وہ فن کے دائرے سے باہر ہیں۔ ہمیں فن کے مواد سے کم و بیش بالکل سروکار نہ رکھنا چاہیے۔"

وائلڈ کے اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ وہ فن کو زندگی سے بالکل الگ اور مختلف رکھنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک فن کا موضوع صرف وہی چیزیں ہو سکتی ہیں جو خوب صورت ہیں۔ خوب صورتی مادی فائدہ یا نقصان نہیں پہنچاتی۔ جیسے ایک گلاب کی افادیت اس کے پھول ہونے میں ہے لیکن آسکر وائلڈ صرف یہی نہیں کہہ رہا ہے۔ گلاب جب فن کا موضوع بنتا ہے تو وہ رنگ اور خوش بو سے بھی علاحدہ ہو جاتا ہے اور اس کی خوب صورتی کا انحصار اس کی فنی پیش کشی پر منحصر ہوتا ہے۔ آسکر وائلڈ اس طرح ہیئت کی اہمیت کو ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک مواد خواہ کچھ بھی ہو،

ہئیت کو خوب صورت ہونا چاہیے۔ اسی وجہ سے وہ کہتا ہے۔ فن اخلاقی ہوتا ہے نہ غیر اخلاقی وہ یا تو اچھا ہوتا ہے یا برا۔

ہئیت ظاہر ہے کہ فن کا خالص جمالیاتی عنصر ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے مواد کو یک سر نظرانداز کر کے ہئیت پر زور دیا جانے لگا۔ ہئیتی نقطہ نظر سے ادب کا جائزہ لینا ہئیتی تنقید کہلاتا ہے۔ آسکر وائلڈ نے سب سے پہلے ادب کی ہئیت کو غیر معمولی اہمیت دی تھی وہ کہتا ہے:

"ہئیت ہی سب کچھ ہے وہ زندگی کا راز ہے۔"

اس کے نزدیک فن کاری صرف ہئیت کو ملحوظ رکھنے میں پنہاں ہے۔ اسی لیے وہ دعویٰ کرتا ہے:

"تم ہئیت کی پرستش کرو فن کا کوئی راز ایسا نہیں ہے جو تم پر ظاہر نہ ہوگا۔"

یہاں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ہئیت کا لفظ یوں تو کئی معنوں میں ہوتا ہے لیکن یہاں صناعی سے بہت قریبی مفہوم میں وہ استعمال ہوا ہے۔ مواد کی بجائے ہئیت پر اتنا زور دینے کا نتیجہ ہے کہ وائلڈ شاعری میں قافیے کو بے حد اہمیت دیتا ہے وہ لکھتا ہے:

"قافیہ ایک حقیقی فن کار کے ہاتھوں صرف وزن کے حسن کا رکن ہی نہیں رہتا بلکہ خیال اور جذبے کا روحانی عنصر بن جاتا ہے۔ قافیہ انسانی بیانات کو الہامی بیانات میں تبدیل کر دیتا ہے۔"

ہئیت کے سلسلے میں زبان کے استعمال میں بھی خاص اہتمام کو ملحوظ رکھنا پڑتا ہے تاکہ بیان کی قوت میں اضافہ ہو۔ اسی وجہ سے ایک ایک لفظ کی طاقت اور اہمیت کو اس میں پرکھا جاتا ہے۔ سپیٹر زبان کے تعلق سے اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتا ہے:

"غائر اور سنجیدہ طور پر زبان کا استعمال ہونا چاہیے۔ ہر لفظ اور ہر جملے کی جانچ پڑتال اور ناپ تول کی جانی چاہیے۔ گویا یہ قیمتی دھات ہے جس کا ذرہ ذرہ قیمتی ہے۔"

مواد کی چوں کہ اہمیت نہیں ہوتی اس لیے ہئیت کو زیادہ سے زیادہ خوب صورت اور پراثر بنانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ وائلڈ "خالص اور مرصع" فن کو سراہتا ہے۔ اس

لیے کہ ایسے فن میں "دانستہ طور پر قدرت کی مثالی خوب صورتی کو اہمیت نہیں دی جاتی۔" دوسری اہم بات یہ ہے کہ اس میں نقالی نہیں ہوتی اس لیے اس کے نزدیک ایسا فن اہم اور دل آویز ہوتا ہے۔ ہئیت کی خوب صورتی اور اس کی تحسین چوں کہ جمالیاتی ذوق پر منحصر ہوتی ہے۔ اس لیے اس قسم کے فن کی تحسین صرف خواص کر سکتے ہیں۔ یہ فن عوام اور عام لوگوں کی دست رس سے باہر ہوتا ہے۔ راجر فرائی نے لکھا ہے:

"جیسے جیسے فن خالص ہوتا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی تحسین کرنے والوں کی تعداد کم ہوتی جاتی ہے۔ کیوں کہ یہ صرف ان کے جمالیاتی ذوق کو اپیل کرتا ہے اور یہ ذوق اکثر لوگوں میں بہت کم ہوتا ہے۔

صرف فن کو اہمیت دینے والے اس کو ہر چیز اور ہر بات سے علاحدہ رکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وسلر کہتا ہے:

"یہ دعویٰ کہ فطرت ہمیشہ صحیح ہوتی ہے فنی طور پر اسی قدر غلط ہے جس درجہ اس کا صحیح ہونا تسلیم کر لیا گیا ہے۔ فطرت بہت کم صحیح ہوتی ہے بلکہ یہاں تک کہا جا سکتا ہے فطرت اکثر غلط ہوتی ہے۔"

فن کو فطرت سے اعلیٰ اور ارفع قرار دیا جاتا ہے۔ ایسا کرنے والے یہ کہتے ہیں کہ فن زیادہ مکمل ہوتا ہے۔ اس کو تکمیل تک پہنچانے کے لیے فن کو صناعی سے کام لینا پڑتا ہے اور اسی وجہ سے اس میں افسانویت جھوٹ یا کذب کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ یہی اس کی خوبی ہے۔ ان کا دعویٰ ہے کہ فن، فطرت کو سنوارتا ہے اور اس میں تبدیلی لا کر اس کو بہتر بنا سکتا ہے۔ گویا فطرت پھول اگا سکتی ہے۔ فن گل دستہ بنا سکتا ہے۔ قدرت درخت اور پودے اگا سکتی ہے لیکن چمن بندی، فن ہی کر سکتا ہے اسی بنا پر وائلڈ کہتا ہے:

"میرا اپنا تجربہ یہ ہے کہ ہم فن کا جتنا مطالعہ کرتے ہیں اسی قدر ہم کو فطرت کی پروا کرنے کی ضرورت نہیں رہتی۔ فن اس بات کو نمایاں کرتا ہے قدرتی فن میں کوئی ترتیب اور توازن نہیں ہوتا، شکل و

صورت نہیں ہوتی ۔ بے ہنگم پن ہوتا ہے، یکسانیت ہوتی ہے جو اس
کی غیر مکمل حالت کو ظاہر کرتی ہے، فطرت کے پاس اس میں کوئی
شک نہیں کہ اچھے منصوبے یا نیت تھی جیسا کہ ارسطو نے کہا ہے
لیکن وہ اپنے منصوبوں کو مکمل نہ کر سکی۔"

اس بحث سے ظاہر ہے کہ فن برائے فن یا ادب برائے ادب میں جو بنیادی نقطہ نظر ہے وہ یہ ہے کہ اخلاق، سیاست، مذہب یا کسی اور قدر سے یعنی زندگی کی دوسری تمام قدروں سے الگ، ادب اپنی قدر رکھتا ہے۔

ادب کو زندگی کی تمام قدروں سے الگ قدر قرار دینا جہاں ایک حد تک صحیح ہے وہیں مغالطہ آمیز بھی ہے کیوں کہ ادیب سماج کا ایک فرد ہوتا ہے۔ خود ادب بھی رینے ویلک کے کہنے کے مطابق ایک سماجی ادارہ ہے۔ ادب زندگی کی بہ ہر طور عکاسی کرتا ہے اور خود زندگی ایک سماجی حقیقت ہے۔ ادب کا سماجی منصب بھی ہے ظاہر ہے کہ خالص شخصی نوعیت کا نہیں ہے۔ اس لیے ادب کو بالکلیہ طور پر زندگی کی دوسری قدروں سے بے تعلق کر دینا بھی اتنا ہی برا ہے جتنا اسے ان قدروں کا حلقہ بہ گوش بنا رہنا۔ جو لوگ ادب کو اخلاق سے الگ کر دینا چاہتے ہیں اور اس تعلق سے جو دلائل پیش کرتے ہیں ان کا اگر غائر نظر سے جائزہ لیا جائے تو اندازہ ہوگا کہ وہ کتنے کھوکھلے ہیں۔ وکٹر کازن کا یہ کہنا کہ ایک شہر اس کو اس کی عمارتوں کی وجہ سے پسند ہیں اگر اس کے باشندے شر پسند ہیں اور جرائم کرتے ہیں تو اس میں مجھے کیا"۔ یہ نہ صرف ایک غیر اخلاقی نقطہ نظر ہے بلکہ غیر انسانی بھی ہے اور بے عقلی پر بھی منحصر ہے کیوں کہ اگر اس شہر میں خود اس کو رہنا پڑے اور وہ وہاں کے باشندوں کی شر اور جرائم کا شکار ہو جائے تب وہ یہ نہیں کہہ سکے گا کہ "اس س سے مجھے کیا"۔ میتھو آرنلڈ کہتا ہے "اخلاق اکثر بے حد تنگ نظری اور جھوٹے انداز میں پیش ہوتا ہے" ظاہر ہے کہ اس میں اخلاق کا کوئی قصور نہیں ہے بلکہ پیش کشی کی خامی ہے جو اخلاق کو "تھکا دینے والا بوجھ" بنا رہی ہے سہاں بودلیئر کا یہ دعویٰ ہمیشہ پیش نظر رکھنا چاہیئے کہ حسن اور خوب صورتی پر پورا اترنے والا فن پارہ کبھی مضر ہو ہی نہیں سکتا۔ وہ کہتا ہے:

"میرا چیلنج ہے مجھے کوئی یہ ثابت کر دکھائے کہ ایسا فنی کارنامہ جو حسن اور خوب صورتی پر پورا اترتا ہے مضر بھی ہے۔"

وسلر کا یہ کہنا تو صحیح ہے کہ "فن اپنی تکمیل" میں لگا رہتا ہے۔ یہ بھی کہ وہ کسی چیز کا درس دینے کی کوشش نہیں کرتا"۔ یقیناً فن درس دینے کی کوشش نہیں کرتا لیکن اس سے خود بہ خود درس حاصل ہو جاتا ہے۔ جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں کہ اعلیٰ ادبی تخلیق سے ہم کو ایک بصیرت ملتی ہے۔ زندگی کا ایک نیا تجربہ حاصل ہوتا ہے اور ایک نئی آگہی ہم کو ملتی ہے۔

"آسکر وائلڈ کا یہ کہنا کہ "صرف خوب صورت چیزیں ہم سے غیر متعلق ہوتی ہیں صحیح نہیں ہے۔ ان کا یہ کہنا بھی محل نظر ہے کہ "ایسی تمام چیزیں جو مقصود رکھتی ہیں یا ضروری ہیں ہم پر اثر انداز ہو کر ہم میں مسرت یا خوشی پیدا کرتی ہیں وہ فن کے دائرے سے باہر ہیں۔" پہلی بات تو یہ کہ خوب صورت چیزیں "غیر متعلق" کیسے ہو سکتی ہیں۔ ان سے توجہ اور جان کا تعلق ہوتا ہے۔ وہ ہمارے لیے "سرمایہ جاں" ہوتی ہیں۔ پھر یہ کہ خوب صورت چیزیں جتنی مسرت بخش اور خوش کرنے والی ہوتی ہیں کوئی اور چیز نہیں ہوتی۔" حسن کا مقصد بھی ہوتا ہے اور ضرورت بھی ہوتی ہے۔ خوب صورت چیزوں کی ضرورت اور مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ وہ خوشی اور مسرت پیدا کریں۔ آخر میں اس کا یہ کہنا بھی صحیح نہیں ہے کہ "ہمیں فن کے مواد سے کم و بیش بالکل سروکار نہ رکھنا چاہیے۔" فن کی اہمیت سے انکار نہیں لیکن مواد سے بالکل سروکار نہ رکھنا بھی غلط ہے۔ الفاظ و معنی یا فن و مواد کا رشتہ بھی ایک زمانے سے بحث طلب رہا ہے۔ حالی نے اس کا تجزیہ بہت عمدگی سے کیا ہے۔ وہ مدلل طور پر مواد کی اہمیت کو بھی ثابت کرتے ہیں۔ ابن خلدون نے الفاظ کو اہمیت دیتے ہوئے معانی کو اہم قرار دیا تھا۔ وہ الفاظ اور معنی کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"الفاظ کو ایسے سمجھو جیسے پیالہ، معنی کو ایسا سمجھو جیسے پانی۔ پانی کو چاہو سونے کے پیالے میں بھر لو، اور چاہے چاندی کے پیالے میں، اور چاہو کانچ یا بلور یا سیپ کے پیالے میں، اور چاہو مٹی کے پیالے میں، پانی کی ذات میں کچھ فرق نہیں آتا۔ مگر سونے اور چاندی وغیرہ

کے پیالے میں اس کی قدر بڑھ جاتی ہے اور مٹی کے پیالے میں کم
ہوجاتی ہے۔اسی طرح معنیٰ کی قدر ایک فصیح اور ماہر کے بیان میں
زیادہ ہوجاتی ہے اور غیر فصیح کے بیان میں گھٹ جاتی ہے۔"

حالی، ابن خلدون کے جواب میں معنیٰ کی اہمیت کو بھی ثابت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مگر ہم ان کی جناب میں عرض کرتے ہیں کہ حضرت اگر پانی کھاری
یا گدلا یا بوجھل یا اذھن ہوگا یا ایسی حالت میں پلایا جائے گا جب کہ
اس کی پیاس مطلق نہ ہو، تو خواہ سونے یا چاندی کے پیالے میں
پلائیے خواہ بلور اور پھٹک کے پیالے میں وہ ہرگز خوش گوار نہیں
ہوسکتا اور ہرگز اس کی قدر نہیں بڑھ سکتی۔"

حالی کا نقطۂ نظر اس تعلق سے نہایت متوازن ہے۔وہ ہیئت یا الفاظ کی اہمیت کو مقدم قرار دیتے ہیں۔اس کے ساتھ ہی مواد یا معنیٰ کو بالکل نظرانداز کردینا ٹھیک نہیں ہے۔وہ اس تعلق سے لکھتے ہیں:

"ہم یہ بات تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری کا مدار جس قدر الفاظ پر ہے،
اس قدر معانی پر نہیں۔معانی کتنے ہی بلند اور لطیف ہوں اگر عمدہ
الفاظ میں بیان کیے جائیں گے، ہرگز دلوں میں گھر نہیں کرسکتے اور
ایک متبذل مضمون، پاکیزہ الفاظ میں ادا ہونے سے قابل تحسین
ہوسکتا ہے لیکن معانی سے، یہ سمجھ کر کہ وہ ہر شخص کے ذہن میں
موجود ہیں اور ان کے لیے کسی ہنر کے اکتساب کی ضرورت نہیں
بالکل قطع نظر کرنا ٹھیک نہیں معلوم ہوتا۔"

بہ ہرحال فن کو سب کچھ سمجھ کر مواد کو بالکل نظرانداز کردینا حقیقت یہ ہے کہ مواد اور فن میں جو اٹوٹ رشتہ ہے اس کو فراموش کردینا ہے کیوں کہ مواد، فن کے سانچے میں ڈھلتا ہے اور فن مواد کی صورت گری کرتا ہے۔جب بغیر مواد کے ہیئت اور بغیر ہیئت کے مواد کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ایسے میں ہیئت پر زور دینا غیر ضروری ہے۔آسکر وائلڈ کہتا ہے "ہیئت ہی سب کچھ ہے وہ زندگی کا راز ہے" اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے "تم ہیئت کی پرستش کرو، فن کا کوئی راز نہیں ہے جو تم پر ظاہر

نہ ہوگا۔" یہ تمام باتیں اصل میں ادب کو زندگی سے بے تعلق ثابت کرنے کی کوششیں ہیں۔ حالاں کہ ان ساری موشگافیوں کی وجہ سے ادب اور زندگی ایک دوسرے سے علاحدہ ہو ہی نہیں سکتے۔ کیوں کہ ادب خود زندگی کا حصہ ہے اور زندگی ہی کو ادب منعکس کرتا ہے۔

ادب چوں کہ زندگی کا حصہ ہے اس لیے ادب کو اخلاق سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اخلاق ہی کی وجہ سے زندگی مہذب بنتی ہے۔ جب پوری تہذیب اخلاق کی پروردہ ہے تو ادب اخلاق کا پروردہ ہے۔ اخلاق اپنے وسیع ترین معنوں میں ادب کی رگ و پے میں سمایا ہوتا ہے۔ اخلاق سے الگ چرندے اور درندے ہو سکتے ہیں انسان نہیں۔ اسی لیے ادب، انسان کے سوا کوئی دوسری مخلوق پیدا نہیں کر سکتی۔ بودلئیر شاعر کو ماہر اخلاق کہتا ہے کیوں کہ شاعر جو دل کی بات ہے وہ کہتا ہے۔ وہ کسی ریاکاری سے کام نہیں لیتا۔ کیوں کہ شاعر زندگی کے تجربات اور مشاہدات کو بیان کرتا ہے۔ ان تجربات اور مشاہدات سے دوسرے غیر محسوس طور پر استفادہ کرتے ہیں۔ جیسا کہ بار بار کہا جاچکا ہے وہ زندگی کی ایک نئی بصیرت اور آگہی حاصل کرتے ہیں اور یوں وہ ان کی اخلاقی تربیت کرتا ہے۔ بودیلئیر نے لکھا ہے:

> " اخلاقیات عنوانات سے ظاہر نہیں ہوتی بلکہ وہ فن میں سرایت کرجاتی ہے اور اس سے پیوست ہوتی ہے جس طرح زندگی فن میں سرایت کی ہوئی ہوتی ہے۔ شاعر باوجود شاعر ہونے کے ماہر اخلاق ہوتا ہے۔"

فن جو اخلاقی درس دیتا ہے وہ بالکل الگ نوعیت کا ہوتا ہے۔ فن کار حسن کے مختلف مظاہر کو اس طرح پیش کرتا ہے کہ ہم ان کی قدر و قیمت کو جان لیتے ہیں۔ وہ ہمارے احساسِ جمال کی تربیت کرتا ہے۔ جب تک ذوقِ جمال کی تربیت نہ ہو اس وقت تک اعلیٰ درجے کی فن کاری اور ادنیٰ درجے کی صناعی میں فرق کرنا ممکن نہیں ہوتا۔ میر، غالب اور اقبال کی شاعری سے لطف اندوز ہونا ایک عامی کے بس کی بات نہیں۔ فن کی قدر و قیمت کو جاننے کے لیے ذوق جمال کی اخلاقی تربیت بے حد ضروری ہے۔ اسی لیے بودلئیر لکھتا ہے:

"تخیل نے انسان کو رنگ، ہیئت، آواز اور خوش بو کی اخلاقی قدر و قیمت سکھائی۔"

گویا جو کوئی چیز ذوقِ جمال کی تشفی کرتی ہے وہ اخلاقی ہے۔ کیوں کہ ایسی صورت میں نگاہیں "کیا ہے" پر رک نہیں جاتیں بلکہ اس سے آگے بڑھ کر "کیسا ہے" دیکھتی ہیں۔ بودلیئر کا یہ بھی دعویٰ ہے "آرٹ کا کوئی بھی مظہر مضر نہیں ہو سکتا" اس لیے کہ اس پر فن کی خوب صورتی غالب آجاتی ہے۔ عریانی ہو، بد صورتی ہو کہ کوئی اور خرابی وہ اپنی حقیقی صورت میں ہم تک نہیں پہنچتی بلکہ وہ فن سے ترکیب پا کر ایسی چیز بن جاتی ہے جو سب کے لیے قابلِ قبول ہو لیکن یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب کہ فن کاری مکمل ہو۔ فن کاری اگر نامکمل ہو یا اس میں کوئی کسر رہ جائے تو وہی چیز غیر اخلاقی بن جاتی ہے۔ اس لیے ایسے موضوعات جو انسان کے جذبات کو بھڑکاتے ہیں بہت آسانی سے غیر اخلاقی کے دائرے میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس سے کسی فن پارے یا تخلیق کے بارے میں یہ کہنا کہ وہ اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتا بلکہ اچھا ہوتا ہے یا برا، اس کی بجائے یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ اچھا فن پارہ یا تخلیق غیر اخلاقی نہیں ہو سکتی۔

ادب کے سلسلے میں اخلاق کو مدِ نظر رکھنا اس لیے ضروری ہو جاتا ہے کہ ادبی تخلیقات انسانی جذبات و احساسات پر اثر انداز ہوتی ہیں۔ افلاطون نے اسی وجہ سے شاعری کی مخالفت کی تھی۔ ارسطو نے بھی اس کی مدافعت اس بنا پر کی تھی کہ اس ا جذبات و احساسات سے گہرا تعلق ہے۔ اس تعلق کے پیشِ نظر ہی ادب و اخلاق کی بحث چھڑ جاتی ہے۔ اس لیے ادب کو اخلاق سے بالکل بے تعلق یا بے گانہ نہیں کہا جا سکتا۔ ادب کو اخلاق کا حلقہ بہ گوش بنا دینا ادب کی توہین ہے بالکل اسی طرح ادب کو اخلاق سے بے تعلق یا بے گانہ بنا دینا اخلاقی قدروں کی توہین ہے۔ اہم بات یہی ہے کہ ادبی تخلیقات میں سب سے مقدم چیز ادبی قدریں اور ادبی تقاضے ہیں۔ ادب اگر ان پر پورا اترتا ہے تو اخلاق سے اس کا رشتہ ثانوی حیثیت رکھتا ہے۔ اس ثانوی رشتے کو بھی بالکل نظر انداز کر دینا صحیح نہیں ہے۔ دنیا بھر کی عظیم شاعری اس بات کی گواہی دیتی ہے کہ اعلیٰ ترین شعری تخلیقات یا نثری تخلیقات کا اخلاقی قدروں سے تعلق رہا ہے۔ دنیا کے عظیم شعر و ادب میں ایسی مثالیں ڈھونڈھنے سے بھی نہیں ملیں گی کہ وہ

اخلاقی قدروں سے بالکل عاری ہوں اور اس کے باوجود عظیم ترین اور اعلیٰ ترین ادب میں ان کا شمار ہوتا ہے۔ دنیا کی عظیم ترین تخلیقات میں ایسی کوئی بھی مثال نہیں ملتی جس سے ثابت ہو کہ ادب کا تعلق اخلاق سے گہرا اور اٹوٹ ہے۔

○ ○ ○

کلاسیکیت کیا ہے؟

کلاسیکیت اور رومانیت کی اصطلاحیں دنیا کے تمام علوم و فنون میں استعمال ہوتی ہیں۔ گو یہ بے حد مشہور و معروف اصطلاحیں ہیں لیکن اتنی ہی وضاحت طلب بھی ہیں۔ اس لیے کہ یہ اصطلاحیں کئی معنوں میں استعمال ہوتی ہیں۔ یہ دونوں اصطلاحیں مغرب میں سب سے پہلے وضع ہوئیں لیکن خود وہاں بھی یہ اصطلاحیں مختلف اور متضاد معنوں میں استعمال ہوتی رہی ہیں۔ جیسے کہ "ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے کہا ہے کلاسک کا لفظ بہت اعلیٰ مرتبے کی چیزوں کے لیے بھی استعمال ہوتا ہے اور بہت ہی پست اور بدترین چیزوں کے لیے بھی۔ جیسے کسی چیز کو بہت ہی خراب ظاہر کرنا ہو تو یہ کہا جاتا ہے کہ یہ بدصورتی کا کلاسک نمونہ ہے۔ اسی وجہ سے مغرب میں بھی ان اصطلاحوں کو استعمال کرتے ہوئے بہت احتیاط سے کام لیا جاتا ہے T.E. Hume نے رومانیت اور کلاسیکیت کے الفاظ کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ " کلاسک اور رومانٹک کے الفاظ استعمال کر کے میں خطرہ مول رہا ہوں کیوں کہ ان الفاظ سے پانچ چھے مختلف اور متضاد نظریات اور معنیٰ وابستہ ہیں۔" بعض علما نے تو یہاں تک کہہ دیا ہے کہ ان الفاظ کے اتنے معنیٰ ہیں کہ اب ان کے کوئی معنیٰ ہی نہیں رہے ہیں اٹلی کے مشہور و معروف ادیب اور مفکر کروچے نے کلاسیکل کی اصطلاح کو بے معنیٰ قرار دے دیا تھا۔ اس کے باوجود یہ اصطلاحیں ساری دنیا میں مروج ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم ان سے کیا مراد لے رہے ہیں اس کی طرف اشارہ کر دیا جائے۔ یہ اصطلاحیں ادب ہی تک محدود نہیں ہیں بلکہ ان کا استعمال نہ صرف علم و فن کے سلسلے میں ہوتا ہے بلکہ مختلف موقعوں پر بھی ہوا کرتا ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کہتا ہے:

> " اصطلاحوں کا فرق ادب ہی تک محدود نہیں۔ ان کو استعمال کرتے ہوئے آپ ساری انسانی قدروں کو زیر بحث لے آتے ہیں اور پھر خود

اپنی قدر کے تعین میں بھی آپ انھیں استعمال کرتے ہیں۔"

کلاسیکیت اور رومانیت کے تعلق سے ہمیشہ یہ بات پیش نظر رہنی چاہیے کہ یورپ میں دو ادب و فن کی تحریکیں تھیں اور ان تحریکوں کی جو امتیازی خصوصیات تھیں وہی خصوصیات بعد میں جب یہ اصطلاحوں کے طور پر استعمال ہونے لگیں تو ان سے یہ ساری خصوصیات مراد لی جانے لگیں۔ اس لیے کلاسیکیت اور رومانیت کی معنویت کو سمجھنے کے لیے ان تحریکوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے۔

کلاسیکیت کی تحریک کو سمجھنے سے پہلے خود کلاسک کے لفظ کو سمجھ لینا ضروری ہے، مغربی ادب میں کلاسک کا لفظ پہلے رواج پایا۔ جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ دنیا کے بہت سے علوم کی ابتدا یونان سے ہوئی۔ اسی طرح کلاسیکل کا لفظ بھی سب سے پہلے یونانی ادب کے لیے ہوا۔ ابتدا میں اس لفظ کا تعلق ادب سے نہیں تھا بلکہ وہاں کی سماجی زندگی سے تھا۔ یونان میں سماجی زندگی پانچ طبقات میں منقسم تھی۔ ہر طبقہ CLASSIS کہلاتا تھا۔ لاطینی میں CLASSIS کے معنیٰ ہی جماعت گروہ یا طبقے کے ہیں، انگریزی لفظ CLASS اسی سے بنا ہے۔ یونانی اور رومی سماج کا سب سے اعلیٰ یا اونچا طبقہ CLASSICUS کہلاتا تھا۔ ان دونوں الفاظ سے ایک مدت کے بعد لفظ CLASIC بنا جو اعلیٰ درجے کے ادب کے لیے استعمال ہونے لگا۔ چوں کہ یونانی اور لاطینی ادب علمی اداروں میں پڑھایا جاتا تھا اس لیے یونانی اور لاطینی ادب "کلاسک" کہلانے لگا۔

فرانسیسی عالم اور نقاد کا کہنا ہے کہ روم میں طبقہ، خواص کے شہریوں کو جن کی آمدنی ایک خاص حد سے زیادہ ہوتی تھی انھیں (CLASSICI) کلاسکی کہا جاتا تھا اور ان سے کم آمدنی والے طبقے کو (CLASSEM) کہا جاتا تھا۔ اس کے کہنے کے مطابق (CLASSICUS) کا لفظ پہلی مرتبہ لاطینی مصنف آس جینس نے دوسری صدی عیسوی میں استعمال کیا اور اس کو مصنفین سے وابستہ کر دیا گیا۔ بہ ہر حال کلاسک کا لفظ بعد میں اعلیٰ درجے کے قدیم ادب کے لیے استعمال ہونے لگا لیکن صدیوں تک کلاسک کا لفظ یونانی اور لاطینی ادبیات کے لیے خاص طور سے استعمال ہوتا تھا اور یونانی علما اور مفکرین نے جو اصول بنائے تھے انھیں پر کاربند ہونا

ضروری سمجھا جاتا تھا اور ان ہی اصولوں کو حرفِ آخر سمجھا جاتا تھا۔ ان اصولوں کی پیروی کو ایک مدت تک کلاسیکیت کہا گیا۔

ہندستان میں جس طرح علمی اور ادبی اغراض کے لیے فارسی یا عربی استعمال ہوتی تھی بالکل اسی طرح یورپ میں یونانی اور لاطینی زبانیں استعمال ہوتی تھیں۔ اور خود غالب کے زمانے میں علمی اغراض کے لیے فارسی استعمال ہوتی تھی۔ حالاں کہ اردو اس زمانے میں عام ہو چکی تھی اور شاعری کی زبان اردو تھی لیکن اردو شاعروں کا تذکرہ فارسی میں لکھا جاتا تھا۔ میر، مصحفی، قائم، میر حسن اور ان کے علاوہ کئی شاعروں نے اپنے تذکرے فارسی میں لکھے ہیں کیوں کہ علمی کاموں کے لیے فارسی زبان کا استعمال لازمی اور ضروری سمجھا جاتا تھا لیکن بعد میں اردو بھی علمی کاموں کے لیے استعمال ہونے لگی۔ یورپ میں بھی رفتہ رفتہ عام بول چال کی زبانیں فروغ پانے لگیں اور وہ بھی علمی اغراض کے لیے استعمال ہونے لگیں۔ ان زبانوں کو مجموعی طور پر رومانس کہا جاتا تھا۔ لاطینی میں رومانس کے معنیٰ ہی مقامی زبانوں میں لکھی گئی یا ان میں ترجمہ کی گئی کتابیں ہیں۔ پھر یہ لفظ ایسی تمام کتابوں کے لیے استعمال ہونے لگا جو لاطینی زبان میں نہیں لکھی گئی تھیں۔ اس طرح عام اور مقبول زبانوں میں لکھی گئی کتابیں رومانس کہلانے لگیں۔ یہی وجہ ہے کہ فرانسیسی میں رومان کا لفظ "مقبول کتاب" کے لیے آج بھی مروج ہے۔

بارھویں صدی عیسوی میں یورپ میں ایک انقلاب آیا کیوں کہ مسلمانوں یعنی عربوں کے حملوں کی وجہ سے یورپ میں ایک ہلچل پیدا ہوئی۔ اسپین میں تو مسلمانوں نے اپنی حکومت قائم کر لی تھی۔ ان حالات کی وجہ سے اس زمانے میں کلاسیکیت کا زور ختم ہونے لگا۔ مقامی زبانوں اور ادب پر زیادہ توجہ دی جا رہی تھی تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس کو سمجھ سکیں۔ یونانی اور لاطینی زبانوں سے واقفیت میں کمی آنے لگی اس وجہ سے ان کلاسکی زبانوں کے اصولوں اور ضابطوں سے بھی لوگ ناواقف ہونے لگے۔ اب رومانس زبانیں اتنی ترقی یافتہ ہو گئی تھیں کہ وہ لاطینی کے اثر سے آزاد ہو گئیں حالاں کہ اسی سے وہ نکلی تھیں۔ دوسری طرف دورِ مظلمہ (تاریک عہد) نے کلاسکی تہذیب کی باقیات سے ایسی چیزیں پیش نہیں کی تھیں جو ان

زبانوں کا موضوع بن سکتیں۔ زوال روم ۴۱۰ء سے مسلمانوں کے قسطنطنیہ کو فتح کرنے تک (۱۴۵۳ء) کا عہد یورپ میں تاریک عہد یا قرون مظلمہ Dark Ages کہلاتا ہے۔ اس پورے دورے میں کوئی عہد آفریں شخصیت سوائے دانتے کے یورپ میں پیدا نہیں ہوئی۔ البتہ اس عہد کے بعد یورپ کی ترقی کا دور شروع ہوتا ہے جسے نشاۃ الثانیہ کہتے ہیں۔

بارھویں صدی سے سولھویں صدی عیسوی تک جو ادب پیدا ہوا اس میں کوئی باقاعدگی یعنی اصولوں اور ضابطوں کا فقدان تھا۔ کلاسیکیت سے بے گانہ ہونے کی وجہ سے اس دور میں ایک انتشار ملتا ہے۔ من مانے انداز میں ادب تخلیق ہو رہا تھا۔ اسی وجہ سے سولھویں صدی میں پھر یورپی ادب میں اصولوں اور ضابطوں کی تلاش ملتی ہے اس تلاش و جستجو میں ادیب اور نقاد پھر سے کلاسیکیت کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ سولھویں صدی سے اٹھارویں صدی کے وسط تک یعنی ۱۵۵۰ء سے ۱۷۵۰ء تک کا یہ دور نوکلاسیکیت کا دور کہلاتا ہے۔ نوکلاسیکیت کی تحریک اسی زمانے میں شروع بھی ہوتی ہے اور اپنے عروج تک بھی پہنچتی ہے۔ ان تین صدیوں میں جو اصول و ضوابط مرتب کیے گئے۔ وہ ارسطو، ہوریس، کوینٹالین اور لونجائینس کی کتابوں سے ماخوذ تھے۔ رینے ویلک کے کہنے کے مطابق نوکلاسیکیت ارسطو اور ہوریس کے اصولوں اور نظریات کے امتزاج سے فروغ پاتی ہے۔

کلاسیکیت ہو یا نوکلاسیکیت ان میں ارسطو ہی محور مرکز رہا ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ارسطو نے جو اصول و ضوابط بنا دیئے تھے۔ وہ اتنے ہمہ گیر، جامع اور مکمل تھے کہ بعد میں بھی ان میں کسی اضافے یا ترمیم کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ ارسطو کی بوطیقا میں ٹریجڈی، کامیڈی اور ایپک کے جو اصول اور قاعدے ملتے ہیں وہ ایسے ہیں کہ جب تک خود ان اصناف میں تبدیلی نہیں آئی ان اصولوں کو بھی بدلنے کی ضرورت پیش نہیں آئی۔ ایلیٹ نے کلاسک کی ایک تعریف یہ کی ہے کہ کلاسک جس کسی صنف میں ہوتا ہے وہ اس صنف کے سارے امکانات کو ایسا سمیٹ لیتا ہے کہ اس میں مزید ترقی کی گنجائش باقی نہیں رہتی۔ اصل میں ارسطو سے پہلے کے شاعر اور ڈراما نگار حقیقی معنوں میں کلاسیکل تھے انھوں نے ان اصناف ادب میں اتنے اہم اور

اس قدر اونچے درجے کے کارنامے انجام دیے تھے کہ ان اصناف ادب کو اس سے اونچے درجہ تک پہنچانا، ممکن نہ تھا اور خود ارسطو نے انھیں اصناف ادب کو سامنے رکھ کر تنقید کو اس اونچے درجے تک پہنچا دیا تھا کہ تنقید بھی صدیوں تک اس کے نقش قدم پر چلنے پر مجبور ہو گئی اس کے اصول و ضوابط اٹل قانون بن کر رہ گئے۔ ارسطو کے بعد کے تمام اہم ترین ناقدین یہی وجہ ہے کہ قدما کی پیروی کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں۔ خواہ وہ ہوریس ہو یا لانجائنس یا کوئنٹیلین۔ اس بنا پر یورپ میں مدتوں تک کلاسیکیت کا زور رہا۔ تمام درس گاہوں میں یونانی اور لاطینی کتابیں پڑھائی جاتی رہیں۔ اس کے بعد رومانس زبانوں کو فروغ حاصل ہوا لیکن اس میں بھی کوئی عظیم شاعر، ڈرامانگار یا ادیب ایسا پیدا نہیں ہوا جو اپنی انفرادیت سے ادب کے دھارے کو بدل دیتا۔ ڈانٹے سے پہلے یورپ کی جدید زبانوں میں لکھنے والا شاید ہی کوئی ادیب ہو جو آفاقی اہمیت اور آزار رکھتا ہو۔ ایلیٹ کے کہنے کے مطابق "ڈانٹے جدید زبانوں میں سب سے زیادہ آفاقی شاعر ہے۔ ڈانٹے کا زمانہ (۱۲۶۵ء تا ۱۳۲۱ء) یورپ کا وہی زمانہ ہے جب ایک نئی اور اجنبی طاقت نے یعنی عربوں نے یورپ کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا تھا اور انھیں ایک نیا انداز فکر عطا کیا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ڈانٹے قدیم زبانوں میں لکھنے کے بجائے اپنی دیسی زبان یعنی لاطینی کی جگہ اطالوی زبان میں لکھتا ہے۔ جیسا کہ خود اس نے دعویٰ کیا ہے "ہمارے علم میں نہیں ہے کہ ہم سے پہلے دیسی زبان کی طرف کسی نے توجہ کی ہے۔" لیکن دوسرے ادیب اور شاعر ایسے نہیں تھے جن کی تخلیقات کو سامنے رکھ کر نئے ادبی اور تنقیدی اصول بنائے جاتے۔ اس انتشار اور بے راہ روی اور اپنی من مانی کرنے کے رجحان کو ختم کرنے کے لیے نو کلاسیکیت کی تحریک شروع ہوئی۔ سولھویں صدی کے وسط سے نو کلاسیکی اصولوں کی ایک طرح سے بازیافت ہوتی ہے اور یونانی اور لاطینی کے کلاسیکی ادیبوں اور نقادوں کے کارنامے جدید یورپی زبانوں میں منتقل ہونے لگے۔ فرانسیسی مصنف اور نقاد بولو Boileau ۱۶۷۴ء میں لانجائنس کی کتاب On the Sublime کا ترجمہ کرتا ہے۔ مشہور انگریزی شاعر اور نقاد ڈرائڈن نے ہومر کی ILIAD کا ترجمہ کیا۔ لاطینی کے آخری عظیم شاعر ورجل کی AENEID کا یورپ کی مختلف زبانوں میں ترجمہ ہوا۔ یوں یورپی ادب میں یونانی

اور لاطینی تنقید اور تخلیقی ادب کے شاہکار منتقل ہونے لگے اور کلاسیکی تخلیق و تنقید کے نمونے پھر سے سامنے آنے لگے اور تنقیدی اور تخلیقی اصولوں کی بازیافت ہوئی۔ رینے ویلک کے کہنے کے مطابق اب ادب اور ادب کی تخلیق کے لیے اصولوں اور قوانین کی دریافت ہوئی اور کلاسیکی اصول بعض ترمیموں اور اضافوں کے ساتھ قبول کرلیے گئے۔ نوکلاسیکی نقادوں نے کلاسیکی نقادوں کی اس لیے پیروی کی کہ ان کے نزدیک جیسے ارسطو میں "فطرت اور سلامتی طبع یکجا ہوگئے ہیں۔" پوپ کے کہنے کے مطابق قدیم اصول بنائے نہیں گئے ہیں بلکہ فطرت ان میں دریافت ہوئی ہے یا فطرت کو ان میں مرتب کر دیا گیا ہے۔

نوکلاسیکی نقاد قدما کی پیروی کو ضروری سمجھتے تھے اور عقلیت پر سب سے زیادہ زور دیتے تھے۔ وہ تخیل کو فکر کی لگام دینا چاہتے تھے جیسا کہ ڈرائڈن شاعری کی تعریف ہی یہی کرتا ہے کہ "شاعری، سچائی کو مسرت سے ملا دینے کا فن ہے۔ ایسا کرنے کے لیے تخیل، عقل کی مدد لیتا ہے" وہ ادب کو "انسانی فطرت یا نفس کی ہو بہو اور دل آویز تصویر" کہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ان خیالات میں افلاطون اور ارسطو کا "نقل کا نظریہ" دوسرے الفاظ میں پیش کیا گیا ہے۔

نوکلاسیکی ادب میں بنیادی اور اہم تصور "فطرت کی نقل" کا ہے جیسا کہ ابھی کہا جا چکا ہے یہ تصور ارسطو سے ماخوذ تھا۔ لیکن نقل سے مراد فطرت کی پیش کشی اور نمائندگی ہے۔ بالکل فطرت کی کاپی کرنا یا فوٹو اتارنا نہیں ہے اسی طرح "فطرت" سے مراد قدرتی مناظر نہیں ہیں بلکہ انسانی فطرت یا انسانی نفس ہے۔ یوں فطرت کا لفظ نوکلاسیکی تنقید میں بہت وسیع معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اسی بنا پر ارسطو کی وحدت ثلاثہ کے اصول کی بھی ترجمانی فطری انداز میں کی گئی ہے اور ان اصولوں کو فطرت کے موافق قرار دیا گیا ہے۔ وحدت زماں کے تعلق سے کہا گیا ہے کہ ایک جگہ اگر کوئی عمل ہو رہا ہے تو ایک دیکھنے والا اسے فطری انداز میں دیکھ سکے گا لیکن ڈراما نگار اس عمل کو ایک مقام سے دوسرے مقام پر منتقل کر دے تو دیکھنے والے کے لیے یہ کہاں ممکن ہو سکے گا کہ وہ بہ یک وقت دو مقاموں پر رہے اور اگر کسی ترکیب سے ایسا کیا جائے تو یہ ایک غیر فطری عمل ہوگا۔ ڈاکٹر جانسن کے نزدیک فطرت سے

مراد عام فطرت ہوتی ہے ۔ یعنیٰ فطرت یا قدرت میں جو اصول و تنظیم ہوتی ہے اسی کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے ۔ عام فطرت سے یہ بھی مراد ہے کہ اسے مقامی یا انفرادی نہیں ہونا چاہیے بلکہ اس کے برخلاف اسے آفاقی اور مثالی ہونا چاہیے ۔

آفاقیت یا مثالیت کا یہ رجحان ان چیزوں کی پیش کشی سے روکتا ہے جو ہیبت ناک ، بدصورت یا پھر ذلیل یا حقیر ہیں ۔ ہوریس پرتشدد عمل کو پیش کرنے کی ممانعت کرتا ہے ۔ اس طرح نوکلاسیکیت میں اخلاقی نقطۂ نظر کو خاص طور پر اہمیت دی گئی ہے ۔ نوکلاسیکی نقاد شکسپیر پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ اس نے اپنے ڈرامے "اوتھیلو" میں آئیگو جیسا سازشی احسان فراموش فوجی پیش کیا ہے جب کہ عام طور پر فوجی راست باز اور سچے ہوتے ہیں ۔

آفاقیت اور عمومیت نصب العینیت (Idealism) کی طرف لے جاتی ہے ۔ فطرت کا مطلب نصب العینی فطرت یا وہ فطرت ہے جیسی کہ اسے ہونا چاہیے ۔ نصب العینیت کا مطلب ہوا کہ فن فطرت کے خوب صورت ترین مظاہر کو پیش کرے ۔ گویا ایک خوب صورت انسان کا مجسمہ ایسا نہ بنایا جائے جیسا کہ وہ ہے بلکہ ایسا بنایا جائے جیسا کوئی خوب صورت ترین انسانی خیال میں آسکتا ہے ۔ نصب العین کے اس تصور میں ایک مصور کا وہ قصہ سامنے آتا ہے جس نے ایک نصب العینی خوب صورتی کو پیش کرنے کے لیے حسین ترین لڑکیوں کو جمع کیا تھا اور اپنی تصویر میں کسی کی خوب صورت آنکھیں، کسی کی ستواں ناک، کسی کے حسین ہونٹ، کسی کے گال اور اور کسی کے بال اور مختلف لڑکیوں کے سانچے میں ڈھلے ہوئے اعضا ۔ ایسی صورت میں فطرت کی نقل کا تصور ختم ہوجاتا ہے اس کے بجائے انسانی ذہن میں جو نصب العینی حسن ہے اس کو پیش کیا جاتا ہے ۔

نصب العینیت کا یہ تصور "شاعرانہ انصاف" کی طرف بھی لے جاتا ہے کیوں کہ شاعر ایک ایسی دنیا کو پیش کرتا ہے جس میں مکمل انصاف اور تنظیم ہے ۔ برے کو برائی کی سزا ملتی ہے اور نیک کو نیکی کا پھل ملتا ہے ۔ اس طرح فطرت کی نقل کے نظریے کو ہو بہو نقل سے لے کر نصب العینیت تک پھیلایا جاسکتا ہے اور اس انداز فکر کی وجہ سے حقیقت اور فن میں، تصور اور تجسم میں جو ربط اور تعلق ہونا چاہیے وہ

اوجھل ہو جاتا ہے۔

اس وجہ سے نو کلاسیکیت میں مواد اور ہئیت کا کچھ بھدا سا تصور ملتا ہے۔ حالاں کہ ارسطو کے ہاں فن کی نامیاتی اکائی کا تصور ملتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ کسی بھی فنی کارنامے کی ساخت ایسی ہونی چاہیے کہ اگر اس کا کوئی بھی حصہ جدا کر دیا جائے تو پورا فن پارہ بے ربط اور نامکمل سا معلوم ہو۔ ہر چند کہ نو کلاسیکیت میں ہئیت کی اہمیت پر زور دیا جاتا تھا لیکن مواد اور ہئیت کے ربط کو ایک طرح سے نظرانداز کیا گیا۔ جس کے نتیجہ میں ہئیت پرستی کی صورت میں ظاہر ہوا۔ دوسری طرف مواد کو فنی کارنامے سے ہٹ کر اخلاقی قدروں پر جانچا جانے لگا۔

صرف ہئیتی اصولوں کی پیروی کا نتیجہ یہ نکلا کہ قدیم مروجہ اصناف کے نقص سے جو اصول ملتے ہیں ان کے برخلاف فنی کارناموں کو مختلف حصوں میں بانٹ کر دیکھا جانے لگا جیسے قصہ، کردار، اندازِ بیان، خیال وغیرہ۔ حالاں کہ یہ سب ارسطو کے زمانے میں ایک اکائی مین داخل تھے۔ اتحاد ثلاثہ کے اصول ڈرامے کی ہئیت اور ساخت کو بہتر بنانے میں کام آتے لیکن اس کے ساتھ ہی ان اصولوں پر بے حد اصرار عظیم فن کاروں کی فن کاری پر برا اثر ڈالتا رہا۔ اکثر فن کاروں کو اپنی فنی آزادی کے لیے جدوجہد کرنی پڑی۔

قدما کے اصول چوں کہ اٹل سمجھ لیے گئے تھے اس وجہ سے بعد میں جب کئی نئی اصناف کا اضافہ ہوا تو انھیں بھی قدیم اصولوں پر جانچا گیا وہ اصول جو ٹریجڈی، رزمیہ اور ڈرامے کے تھے ان ہی پر نئی اصناف کو جانچنے کی بھی کوشش کی گئی۔ ڈرائڈن نے رزمیہ کے تعلق سے کہا تھا کہ "کسی کو بھی ہومر کی بالادستی میں کلام نہ ہونا چاہیے جس نے اس فن کا پہلا شاہ کار پیش کیا ہے۔

نو کلاسیکیت میں اگرچہ ادب اور فن کے مسرت بخشنے کا تصور ملتا ہے لیکن زیادہ زور اخلاقی تربیت پر دیا جاتا ہے۔ ایک نو کلاسیکی نقاد، شاعروں کو انسانی طور طریقوں کو درست کرنے والا کہتا ہے۔ مولئیر کے نزدیک کامیڈی کا کام لوگوں کو تربیت کرنا ہے۔ ٹریجڈی کو نیکی پر آمادہ کرنا کہا گیا ہے۔ نو کلاسیکی نقادوں کے نزدیک رزمیہ کا کام، عمل کی تمثیل کے ذریعے اخلاقی تعلیم دینا ہے۔ جمالیاتی اثر کو بہت وسیع

اصطلاح " مسرت " کے ذریعے نمایاں کیا گیا ہے۔ اخلاقی اثر کو اخلاقی تعلیم اور اخلاقی تصورات سے وابستہ کر کے محدود کر دیا گیا تھا۔ ویلک کے کہنے کے مطابق ان باتوں میں امتیاز اور فرق پیدا کرنے میں صرف ہوئی کہ اچھائی کیا ہے؟ فائدہ مندی کیا ہے؟ سچائی کیا ہے؟ اور خوب صورتی کیا ہے؟ تب کہیں فن اور اخلاق کے تعلق سے نیا نظریہ پیش ہوسکا لیکن پوری نو کلاسیکیت کی تحریک میں اختلافات کو اہمیت دی گئی اور فن کو ایک طرح سے ذہانت کے ساتھ اخلاقی تصورات کو بیان کرنے پر محمول کیا گیا اور یوں ادب کو کہیں زیادہ کہیں کم سیاست سے بھی متعلق کر دیا گیا کیوں کہ شاعر ان کے نزدیک انسانی روح کی تشکیل و تعمیر کرنے والا تھا۔ اس طرح نو کلاسیکیت میں بہت سے رجحانات ملتے ہیں اور اس کی کئی صفات اور اصول بتائے جاتے ہیں۔ اصل میں نو کلاسیکیت کی تحریک میں پائے جانے والے اصول اور خصوصیات کو مجموعی طور پر کلاسک اور کلاسیکیت سے وابستہ کیا جاتا ہے۔ تعبیر کی اس کثرت سے پریشان ہو کر بعض اہم اہلِ قلم نے اس اصطلاح کو بے معنیٰ قرار دے دیا گیا ہے لیکن یہ اصطلاح اتنی مقبول اور مروج ہے کہ اس کے بارے میں معلومات حاصل کرنا بے حد ضروری ہے۔

نو کلاسیکیت کی تحریک اپنے عروج پر پہنچ کر روبہ زوال ہو گئی۔ اس لیے کہ اس میں بڑی شدت پسندی پیدا ہو گئی تھی۔ کلاسیکی اصول و ضوابط کو اتنا اٹل سمجھ لیا گیا تھا کہ اس سے روگردانی ممکن نہ تھی۔ بے لچک اصول و ضوابط تخلیقی قوتوں کو آزادانہ طور پر پھلنے پھولنے نہیں دیتے۔ اس لیے اصول و ضوابط سے بے زارگی عام ہوئی۔

عقلیت پر اتنا زور دیا گیا کہ جذبے کی اہمیت ختم ہو کر رہ گئی۔ فن کار یہ محسوس کرتے تھے کہ فنی کارنامے میں عقل سے زیادہ جذبے کی طاقت کار فرما ہوتی ہے نو کلاسیکیت میں جو ضرورت سے زیادہ عقلیت پر زور دیا جاتا تھا اس کے خلاف بھی رد عمل ہوا۔

آفاقیت اور مثالیت پر حد سے زیادہ زور دینا تخلیقی فن کار پر ایسی بندش اور پابندی لگا دینا ہے جو اسے پس و پیش میں مبتلا کر دیتا ہے۔ کیوں کہ تصوری کوشش و کاوش سے کوئی بھی فن پارہ آفاقی اور مثالی نہیں ہو سکتا۔ یہی بات فن کار کو تذبذب

میں ڈال دیتی ہے۔ نصب العین (Idealism) میں بھی فن کار تصنع یا بناوٹ سے کام لینے پر مجبور ہو جاتا ہے جیسا کہ ایک فن کار نے نصب العینی خوب صورتی پیدا کرنے کے لیے کسی کی آنکھ کو لے لیا تو کسی کی ناک۔ یوں تصویر نہایت خوب صورت ہو گئی اور ایسی خوب صورتی پیدا ہوئی جو انسان کے ذہن و خیال میں آسکتی ہے۔ لیکن ایسی خوب صورتی جو کہ حقیقت میں موجود نہیں ہے اس لیے یہ پورا عمل مصنوعی ہو گیا۔ یہ فطرت اور قدرت سے دور ہو گئی۔ فطری حسن اور قدرتی حسن جو اثر رکھتا ہے وہ اس میں مفقود ہو گیا۔ اسی وجہ سے رومانیت میں اس کے خلاف یہ نعرہ بلند ہوا کہ نیچر یا فطرت کی طرف واپس جاؤ Back to nature

نو کلاسیکیت میں اخلاق پر زور اجتماعیت کی ضرورت سے زیادہ اہمیت کی وجہ سے پیدا ہوا۔ مجموعی طور پر فرد کی اہمیت گھٹ کر رہ گئی تھی اس لیے اس کے خلاف بھی رد عمل ہوا اور فرد کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا۔

نو کلاسیکیت میں جو شدت پسندی پیدا ہوئی اس کی وجہ سے یہ تحریک روبہ زوال ہوئی اور اس کے رد عمل کے طور پر رومانیت کی تحریک ابھری۔

کلاسیکی تحریک کے ختم ہو جانے کے بعد آج بھی کلاسک اور کلاسیکل کے الفاظ استعمال ہوتے ہیں۔ کس مفہوم میں ہم آج ان اصطلاحوں کو استعمال کرتے ہیں اور کن خصوصیات کی بنا پر کسی فن پارہ کو کلاسیکیت کا درجہ دے سکتے ہیں اس پر مختلف لوگوں نے اظہار خیال کیا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے "کلاسک کیا ہے؟" کے عنوان سے ایک طویل مضمون لکھا ہے جو کتابی شکل میں بھی شائع ہو چکا ہے۔ لیکن کلاسک کے تعلق سے اس کے خیالات و نظریات بہت پے چیدہ ہیں۔ اس کے نزدیک کلاسک کی تخلیق میں بہت سے عوامل کام کرتے ہیں۔ وہ کلاسیکل اور کلاسک کے مفہوم کو بہت محدود بھی کر دیتا ہے۔ ایلیٹ کلاسک کو تمدن، معاشرے اور تہذیب سے وابستہ کرتا ہے اور زبان کی نشو و نما، ارتقا اور تکمیل سے بھی اس کا اٹوٹ رشتہ بتاتا ہے۔ وہ کلاسک کے نئے معنیٰ بیان کرنے کے ساتھ ساتھ یہ بھی کہتا ہے کہ "میرا مقصد یہ نہیں کہ لفظ کلاسک کے کسی بھی مروجہ استعمال کو ترک کرنے یا نکال باہر کرنے کی تلقین کروں۔ یہ لفظ

مختلف اور متعین معنوں میں استعمال ہوتا ہے اور ہمیشہ ہوتا رہے گا، وہ کلاسک کے لفظ کو ان تمام معنوں میں بھی استعمال کرنا چاہتا ہے جس مفہوم میں وہ عام طور پر استعمال ہوتا ہے جیسے وہ کہتا ہے کہ وہ اس لفظ کو کسی بھی زبانکے "معیاری مصنف" کے لیے "عظمت" کی دلالت کے طور پر، کسی "مصنف کی اہمیت اور دائمیت" کے اظہار کے طور پر اور اس کے علاوہ "یونانی اور لاطینی ادبیات یا پھر ان زبانوں کے عظیم مصنفین کے لیے استعمال کرے گا۔" وہ کلاسک کے مفہوم کو متعین کرتے ہوئے "کلاسک اور رومانٹک کے درمیان جو تضاد و تقابل" پیدا ہو گیا ہے اس سے بھی گریز کرنا چاہتا ہے۔وہ یہ بھی بتاتا ہے کہ کلاسک اور رومانٹک متنازعہ کی اصطلاح کے مطابق کسی فن پارے کو کلاسیکل کہنے کے معنیٰ یا تو حد درجہ تعریف کے ہوتے ہیں یا نفرت انگیز مذمت کے۔وہ کلاسک کو ان تمام معنوں میں استعمال کرتے ہوئے بھی اس کا ایک نیا اور خاص تصور پیش کرنا چاہتا ہے۔ کلاسک کے نئے مفہوم کو متعین کرنے کے لیے وہ لاطینی کے آخری عظیم شاعر ورجل کو سامنے رکھنا چاہتا ہے۔وہ ورجل کو سب شاعروں سے عظیم تر شاعر بھی ثابت کرنا نہیں چاہتا اور نہ ہی لاطینی ادب کو دنیا کے سارے ادبیات سے عظیم ترین۔ اس کے برخلاف وہ یہ کہنا چاہتا ہے کہ کلاسک اور کلاسیکل کا ایک خاص مفہوم ہے جس کے نہ ہونے سے نہ تو کسی ادب کا کوئی "عیب" ظاہر ہوتا ہے نہ اس کے ہونے سے وہ عظیم ترین ہو سکتا ہے۔ اپنی بات کی وضاحت کے لیے وہ کہتا ہے انگریزی ادب کا وہ دور جو کلاسک کی تعریف پر قریب قریب پورا اترتا ہے عظیم ترین دور نہیں ہے۔

ایلیٹ کے نزدیک جو کلاسک کی ساری خصوصیات کو یک جا کر دیتا ہے اور کلاسک لفظ کے زیادہ سے زیادہ مفہوم کو ظاہر کرتا ہے وہ لفظ "کاملیت" اور "پختگی" کا ہے۔وہ ادب میں کاملیت کے اس تصور کو تہذیب سے وابستہ کرتا ہے۔اور کہتا ہے کہ "کلاسک اسی وقت ظہور میں آتا ہے جب کوئی تہذیب کامل ہوتی ہے۔جب اس کا زبان اور ادب کامل ہوتا ہے اور ساتھ ہی وہ کسی کامل دماغ کی تخلیق ہوتی ہے۔ ایلیٹ یہ کہنا چاہتا ہے کہ کامل کلاسک اسی وقت ظہور میں آتا ہے جب تہذیب کامل ہو، زبان اور ادب کامل ہو اور مصنف کا دماغ بھی کامل ہو۔ گویا ان تینوں کی کاملیت

کا نام کلاسک ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ "کاملیت" کا کیا پیمانہ ہوگا۔ کن باتوں کی وجہ سے کسی بھی تہذیب اور زبان کو کامل کہا جاسکتا ہے۔ اس کا تعین بہت مشکل ہے۔ خود ایلیٹ کا یہ بھی کہنا ہے کہ عام طور پر اور دنیا کی ہر زبان میں یہ تینوں باتیں ایک ساتھ ظہور میں نہیں آتیں۔ اسی وجہ سے شیکسپیر کی "کاملیت" کو انفرادی قرار دیتا ہے، کیوں کہ شیکسپیر سے پہلے زبان و ادب کی کاملیت نہیں ملتی، البتہ ورجل کو یہ تینوں باتیں ایک ساتھ حاصل تھیں۔ کلاسیکل اسلوب کی ایک پہچان اس کے نزدیک "زبان میں جملوں کی وسیع تر پیچیدگی اور مرکب جملوں کی ساخت کا رجحان بڑھنے لگتا ہے" اسی وجہ سے وہ کلاسک کی خصوصیات میں "دماغ کی پختگی، طرز معاشرت کی پختگی اور مشترک اسلوب کی جامعیت" کو ضروری قرار دیتا ہے۔ وہ کہتا ہے "ہمارے انگریزی ادب میں نہ تو کوئی اور کلاسیکل ہے اور نہ کوئی کلاسیکل شاعر" اس لیے کہ وہ کلاسک کے "آدرش" پر پوری نہیں اترتی اور یہ کوئی افسوس ناک بات نہیں ہے۔ وہ کلاسک میں "ہمہ گیری اور وسعت" کو بھی ضروری سمجھتا ہے۔ ان تمام وجوہات کی بنا پر وہ جدید یورپی زبانوں میں صرف ڈانٹے کی ڈیوائن کامیڈی کو کلاسک قرار دیتا ہے۔ خود اس کے الفاظ میں "جدید یورپی زبان میں اگر کوئی کلاسک نظر آتا ہے تو وہ "طربیہ، خداوندی" ہے۔

ایلیٹ عظمت و کلاسیکیت کو بھی لازم و ملزوم نہیں سمجھتا۔ وہ بتاتا ہے کہ کوئی شاعر باوجود کلاسیکل نہ ہونے کے عظیم ہوسکتا ہے۔ اسی طرح سے کوئی شاعر کلاسیکل ہونے کے باوجود ضروری نہیں کہ عظیم ہو۔ "میں نے شیکسپیر اور ملٹن کو کلاسک کا درجہ ان معنیٰ میں دینے سے انکار کر دیا ہے جن معنوں میں اصطلاح کو اب تک استعمال کرتا آیا ہوں اور اس کے ساتھ میں یہ بھی تسلیم کرتا ہوں کہ اب تک اس قسم کی اعلیٰ اور ارفع عظیم شاعری جیسی شیکسپیر اور ملٹن نے لکھی ہے، ہماری زبان میں نہیں لکھی جاسکی ہے۔" یہ کہنے کے بعد وہ ایک عظیم شاعر اور ایک عظیم کلاسیکل شاعر کے فرق کو یوں واضح کرتا ہے:

> "عظیم شاعر زبان کے سارے امکانات کو ختم نہیں کرتا بلکہ صرف ایک صنف کے امکانات کو ختم کر دیتا ہے۔ لیکن برخلاف اس کے

اگر ایک عظیم شاعر، ایک عظیم کلاسیکل شاعر بھی ہے تو وہ صرف کسی
ایک صنف کے امکانات کو ختم نہیں کرتا بلکہ اپنے زمانے کی زبان
کے سارے امکانات کو ختم کر دیتا ہے اور اس کے اپنے زمانے کی
زبان، جیسے اس نے استعمال کیا ہے۔ ایسی زبان ہوگی جو ہر لحاظ سے
جامع اور مکمل ہوگی، اس طرح ہمیں صرف شاعری پر نظر نہیں رکھنی
پڑتی بلکہ اس زبان پر بھی نظر رکھنی ہوتی ہے جس میں وہ لکھ رہا ہے۔

کامل کلاسک میں صرف زبان کے سارے امکانات ہی ختم نہیں ہوجاتے بلکہ کسی قوم
کی ساری صلاحیتیں اس میں جلوہ گر ہوتی ہیں۔ اسی لیے وہ کہتا ہے:

"اب ہم اس نتیجے پر پہنچ سکتے ہیں کہ کامل کلاسک وہ ہے جس میں کسی
قوم کی ساری صلاحیتیں اور سارے جوہر (خواہ وہ سب ظاہر نہ بھی
ہوتے ہوں) پوشیدہ ہوتے ہیں۔"

ایلیٹ نے اس طرح اپنے کلاسک کے تصور میں تہذیب، معاشرے، ادب اور زبان
کی پختگی اور کاملیت کے ساتھ آفاقیت، جامعیت اور قوم کی ساری صلاحیتوں کے نچوڑ کا
مفہوم شامل کر دیا ہے۔ ظاہر ہے یہ تمام باتیں اتفاق یا قسمت ہی سے ایک ساتھ
ظہور میں آسکتی ہیں۔ اسی بنا پر وہ لکھتا ہے:

"یہ محض قسمت کی بات ہے کہ کوئی ادب کلاسک کے رتبے تک پہنچتا
ہے یا نہیں۔"

اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کلاسک کا وہ مفہوم یا وہ معیار جو اتفاق سے یا خوبی
قسمت سامنے آجاتا ہے وہ ادب میں کیا اہمیت رکھتا ہے؟ اور کیوں اہمیت رکھتا ہے؟
جب کہ وہ کسی ملک یا قوم یا عہد میں اتفاقاً یا قسمت سے پیدا ہوتا ہے۔ ایلیٹ اس
تعلق سے لکھتا ہے کہ اصل میں ایسا کلاسک ہمارے لیے ایک نمونے اور معیار کی
حثیت رکھتا ہے۔ یہ ایک اہم کسوٹی کا کام دے سکتا ہے۔ جس کے معیار کو سامنے رکھ
کر کسی بھی ملک کے ادب کو جانچا جا سکتا ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"خود کلاسک کا معیار ہمارے لیے بہت اہمیت رکھتا ہے ہمیں اس

معیار کی اس لیے ضرورت ہے تاکہ ہم اپنے شعرا کو فرداً فرداً اس معیار
پر پرکھ سکیں۔"

ایلیٹ یوں کلاسک کو ایک معیار قرار دیتا ہے اور یہ ثابت کرتا ہے کہ ورجل کے بعد دنیا میں کوئی کلاسک پیدا نہیں ہوا۔ اس طرح وہ کلاسک کے مفہوم کو بہت محدود کر دیتا ہے حالاں کہ کلاسک اور کلاسیکل کی اصطلاحیں مختلف علوم و فنون میں مستقل طور پر استعمال ہوتی ہیں۔ ہر ملک کو قوم کا ادب اپنے ادب کے اعلیٰ نمونے کو کلاسک کہتا ہے یا کلاسیکل اور یا عہد بھی متعین کرتا ہے۔ اس لیے ملک اور کلاسیکل کے مفہوم میں اتنی وسعت ہے کہ وہ کسی بھی ملک و قوم کے ادبی سرمائے کے لیے استعمال ہو سکتی ہے۔ ایلیٹ کے برخلاف سانت بیو کے پاس کلاسک اور کلاسیکل کا ایسا وسیع مفہوم ملتا ہے۔

فرانسیسی نقاد اور ادیب سانت بیو نے کلاسک کی جن خصوصیات کو پیش کیا ہے۔ ان کو اجمالاً اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے۔

> "قدیم مصنف جس کی حد درجہ تعریف و توصیف ہو چکی ہو، جس کی جامعیت اور انفرادیت مسلمہ ہو، اپنے مخصوص اسلوب میں ثانی نہ رکھتا ہو۔"

اس کے علاوہ اس کے کہنے کے مطابق "ملک کے تصور میں روایت بننے اور اس روایت کے تسلسل کو زندہ رکھنے کا تصور موجود ہوتا ہے۔" اس کے بعد وہ کلاسک کی تعریف یوں کرتا ہے:

> "صحیح معنیٰ میں وہ مصنف حقیقی کلاسک کے ذیل میں آتا ہے جس نے ذہن انسانی کو ترقی دے کر آگے بڑھایا ہے۔ جس نے اسے مالامال کیا ہو۔ جس نے فکری سرمایہ میں بیش بہا اضافہ کیا ہو۔ جس نے واضح طور پر اخلاقی صداقت دریافت کی ہو۔ جس نے انسان کے اندر دائمی جوش و جذبہ پیدا کیا ہے۔ جس نے اپنی فکر مشاہدہ یا ایجاد کے ذریعہ ذہن انسانی کو وسعت اور عظمت عطا کر کے حسن و لطافت کی تہذیب کی ہو۔ جو اپنے مخصوص انداز میں سب کے لیے ہو

اور سب سے مخاطب ہو۔ جس کا طرزِ ادا ایسا ہو جو ساری دنیا کو
اپیل کرے۔ جس کا انداز ایسا ہو جو جدت کی بدعت کے بغیر بھی نیا
ہو۔ جس میں نیا اور پرانا مل کر ایک ہو گئے ہوں۔ جس کی طرزِ ادا
میں یہ خصوصیت ہو کہ ہر دور اپنے اپنا طرز ادا سمجھے اور جس کی
تخلیقی صفات دائمی اور آفاقی ہوں۔"

سانت بیو کی یہ تعریف اس نے کلاسک کے مفہوم کو جامعیت دینے کے لیے کی ہے۔ وہ صرف رومانیت کے تصور کو سامنے رکھ کر کلاسیکیت کی تعریف نہیں کرنا چاہتا۔ اس لیے کہتا ہے:

"اس موضوع (کلاسیکیت) پر جتنے مضامین لکھے گئے ہیں۔ ان سب میں
طرزِ بیان، اسلوب، قواعد اور فن کے مقررہ اصول و ضوابط پر خاص
طور پر زور دیا گیا ہے۔ کلاسک کی یہ تعریف ہمارے محترم اہلِ علم
نے رومانیت کے تصور کو سامنے رکھ کر کی۔ اس دور میں چوں کہ
رومانیت کے اپنے مخصوص معنیٰ تھے جو کلاسیکل کے رد عمل پر وجود
میں آتے تھے۔ اس لیے وہ ساری خصوصیات جو رومانیت کی ضد تھیں
کلاسیکل سے وابستہ کر دی گئیں۔"

اس لیے وہ کلاسیکل کی اس تعریف کو "محدود اور کم زور" کہتا ہے۔ اور کلاسیکیت کی مذکورہ بالا تعریف کرتا ہے۔ پھر یہ بتاتا ہے کہ آج کلاسیکیت کا وہ مفہوم نہیں ہے جو نو کلاسیکیت کے دور میں تھا۔ انگلستان کی نو کلاسکی تحریک میں پوپ کو اہم درجہ حاصل تھا۔ پوپ کو کلاسک سمجھا جاتا تھا۔ لیکن شیکسپیر کو کلاسک نہیں سمجھا جاتا تھا۔ اس تعلق سے سامنت بیو لکھتا ہے:

"کیا شکسپیر کلاسک ہے؟ یقیناً آج وہ نہ صرف انگلستان کے لیے بلکہ
ساری دنیا کے لیے کلاسک کا درجہ رکھتا ہے۔ لیکن پوپ کے زمانے
میں شکسپیر کلاسک نہیں سمجھا جاتا تھا بلکہ پوپ اور اس کے رفقا ممتاز
کلاسک کی حیثیت رکھتے تھے۔ یہاں تک کہ ان کے مرنے کے بعد
یوں معلوم ہوتا تھا کہ یہ لوگ ہمیشہ کلاسک کے درجے پر فائز رہیں

گے ۔ آج یہ لوگ کلاسک ہیں ۔ لیکن فرق صرف اتنا ہے کہ اب ان کی حیثیت دوسرے درجے کے کلاسک کی ہے ۔"

سانت بیو نے کلاسک کی ایک اور خصوصیت یہ بتائی ہے کہ وہ "لافانی" ہو اور ہمیشہ زندہ رہے اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ کسی ایک قوم کا مصنف ہوتے ہوئے بھی سارے عالم انسانیت کا مصنف ہوتا ہے ۔ اس طرح کلاسیکل کسی عہد، کسی ملک یا کسی قوم تک محدود نہیں ۔ بلکہ یہ ہر زمانے میں، ہر دور میں، ہر ملک و قوم میں پیدا ہو سکتا ہے ۔

سانت بیو نے کلاسک کی جو تعریف اور خصوصیات بتائی ہیں وہ کلاسک اور کلاسیکل کی وضاحت جامع انداز میں کرتی ہیں لیکن اس کے باوجود کلاسیکل میں بعض وقت ان تمام باتوں کو شامل کیا جاتا ہے جو رومانیت کی ضد ہیں ۔ اسی وجہ سے ان کے استعمال کے وقت اس بات کی طرف اشارہ کر دینا ضروری ہوتا ہے کہ آپ اس سے کیا مراد لے رہے ہیں ۔

○ ○ ○

رومانیت کیا ہے؟

رومانیت بھی کلاسیکیت کی طرح ادب کی بہت ہی معروف و مقبول اصطلاح ہے۔اس اصطلاح کے تعلق سے عام طور پر بہت سی غلط فہمیاں پھیلی ہوئی ہیں۔خاص طور سے اردو میں اس اصطلاح کے تعلق سے ذہن صاف نہیں ہیں۔ بعض لوگ اسے صرف حسن و عشق تک محدود کرتے ہیں تو بعض کسی اور مفہوم تک۔حالاں کہ یہ بہت ہی وسیع اصطلاح ہے۔ایک مغربی نقاد لووجے نے اس سے وابستہ کثیر معنوں کو سامنے رکھتے ہوئے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ "رومانیت کے اتنے معنیٰ ہیں کہ اس کے کوئی معنیٰ ہی نہیں رہے ہیں۔"

Romanticism means so many things it means nothing.

اسی اصطلاح کو خواہ کتنا بے معنیٰ کہا جائے وہ بہ ہر حال استعمال ہو رہی ہے اور بہت ہی کثرت سے استعمال ہو رہی ہے۔اس لیے ان ساری خصوصیات کو سامنے رکھنا ضروری ہے جو ایک تاریخی عہد نے اسے عطا کیے ہیں۔ جیکس بارزن کے کہنے کے مطابق رومانی کا اطلاق دو مختلف مفاہیم میں ہوتا ہے۔ایک مفہوم میں رومانی سے مراد وہ انسانی وصف ہے جو کسی بھی مقام اور کسی بھی زمانے میں ظاہر ہو سکتا ہے۔ دوسرے مفہوم میں ایک ادبی تاریخ کے عہد کا نام رومانیت ہے۔جس کو اس عہد کے سربرآوردہ افراد نے امتیازی خصوصیات یا ایک خاص کردار بخشا ہے۔

یورپ میں کلاسکیت اور رومانیت کے رجحانات عمل اور رد عمل کی صورت میں نمایاں ہوتے رہے ہیں۔ کلاسیکی ادب اور زبانوں کے زوال کے بعد رومانس زبانوں کو عروج حاصل ہوا۔رومانس زبانوں کے انتشار اور بے راہ روی کی وجہ سے نو کلاسیکیت کی تحریک کو فروغ حاصل ہوا۔اور نو کلاسیکیت کی تحریک کی سخت گیری

کی وجہ سے رومانیت کو فروغ حاصل ہوا۔ یورپ میں صدیوں تک کلاسیکی زبانیں یعنی یونانی اور لاطینی زبانیں علمی اور ادبی اغراض کے لیے استعمال ہوتی رہیں لیکن بول چال کے لیے اور روز مرہ کے کاموں کے لیے مقامی زبانیں استعمال ہوتی تھیں۔ یہ زبانیں لاطینی ہی سے ماخوذ تھیں۔ جس طرح ہندوستان کی بہت سی زبانیں سنسکرت سے فروغ پاتی ہیں۔ لاطینی میں "رومانس" کے معنیٰ ہی مقامی زبانوں میں لکھی گئی یا ان میں ترجمہ کی گئی کتابیں ہیں۔ پھر چوں کہ یہ کتابیں کلاسیکی زبانوں میں لکھی گئی کتابوں سے مختلف خصوصیات رکھتی تھیں۔ اس لیے عام اور مقبول زبانوں میں لکھی گئی کتابیں رومانس کہلانے لگیں۔ اس لیے آج بھی فرانسیسی میں "رومان" کا لفظ مقبول کتاب کے لیے استعمال ہوتا ہے۔

ہندوستان میں جس طرح مسلمانوں کی آمد کی وجہ سے نئے حالات پیدا ہوئے اور نئے حالات کے تقاضوں نے عام اور مقبول بول چال کی زبانوں کو فروغ دیا۔ بالکل اسی طرح بارہویں صدی عیسوی میں یورپ میں مسلمان یعنی عرب آئے تو (اور اسپین میں تو انھوں نے اپنی حکومت بھی قائم کرلی تھی) ان حالات کی وجہ سے کلاسیکیت کا زور کم ہوا اور مقامی زبانوں اور ادب پر توجہ مرکوز ہوگئی۔ جے جے سانڈرس کے کہنے کے مطابق "بارہویں صدی عیسوی میں عربوں کی آمد کی وجہ سے اسپین میں رومانیت کی ابتداء ہوتی ہے۔" اسی زمانے میں رومانس زبانیں ترقی پاتی ہیں۔ کیوں کہ ان زبانوں میں جو ادب تخلیق ہوا اس میں اصولوں اور ضابطوں کا فقدان تھا۔ اس لیے اصول و ضوابط کو مدون کرنے کے لیے اس عہد کے اہلِ قلم کلاسیکی زبانوں اور ادب کی طرف متوجہ ہوئے اور یوں کلاسیکیت کی تحریک فروغ حاصل کرتی ہے۔ یہ تحریک اپنے عروج پر پہنچ کر جو بے لچک انداز اختیار کرتی ہے اس وجہ سے اس کے رد عمل کے طور پر رومانیت کی تحریک ابھرتی ہے۔ نارتھرب فرائی نے لکھا ہے کہ رومانیت کی تحریک ۱۷۹۰ء سے ۱۸۳۰ء کے درمیان شروع ہوئی۔ ایم۔ این۔ ابراہام نے لکھا ہے کہ رومانیت کی تحریک انقلاب فرانس کے نتیجے میں ۱۷۹۰ء اور ۱۸۲۵ء کے درمیان شروع ہوئی۔ جیکس بارزن ۱۷۹۰ء تا ۱۸۵۰ء کے زمانے کو رومانی تحریک کے آغاز و ارتقا کا زمانہ قرار دیتا ہے۔ یہ ہر حال اٹھارویں صدی کے آخری اور

انیسویں صدی کے ربع اول میں رومانی تحریک کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔

رومانیت چوں کہ نو کلاسیکیت کے رد عمل کے طور پر شروع ہوئی تھی اس لیے اس میں ان تمام رجحانات کے برعکس تصورات ملتے ہیں، نو کلاسیکیت میں کلاسیکی اصولوں اور ضابطوں کو بہت زیادہ اہمیت حاصل تھی۔ ان اصولوں اور ضابطوں کو اٹل اور حرف آخر سمجھا جاتا تھا۔ رومانیت میں اس بات کی مخالفت کی گئی کیوں کہ وہ اس بات پر یقین رکھتے تھے کہ اصولوں اور ضابطوں کو سامنے رکھ کر ادب کی تخلیق نہیں ہوتی۔ اگر ہو بھی تو ایسی صورت میں کوئی غیر معمولی ادبی کارنامہ وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ اصول و ضوابط فنکار پر پابندی اور بندش عائد کر دیتے ہیں جس کی وجہ سے اس کی فنکارانہ آزادی محدود ہو جاتی ہے۔ روسو نے رومانیت کو فروغ دینے میں اہم حصہ ادا کیا ہے۔ رومانیت میں انفرادیت اور فرد کی آزادی پر زور دیا گیا ہے۔ اور بندھے ٹکے اصولوں سے روگردانی کی گئی۔

انقلاب فرانس کے بعد نئے نظریات اور خیالات فروغ پا رہے تھے۔ انقلاب فرانس سے پہلے وہاں روسا اور امرا فرانس کی زندگی پر چھائے ہوئے تھے۔ وہ نو کلاسیکی اصولوں اور ضوابط کی سرپرستی کر رہے تھے اور نو کلاسیکی اصول طبقہ اعلیٰ کے خیالات اور انداز فکر کی عکاسی اور ترجمانی کر رہے تھے۔ اس لیے جب اس طبقے کو زوال ہوا تو نو کلاسیکیت کو بھی زوال ہو گیا۔ جب فرانس میں آزادی اور مساوات کا بول بالا ہوا اور ان سارے اصولوں اور نظریات کی نفی ہونے لگی جو نو کلاسیکیت میں اہمیت رکھتے تھے۔ اصل میں رومانوی تحریک نئی بیداری اور نئے انداز فکر کی وجہ سے مقبول اور مروج ہو رہی تھی۔ اس زمانے میں فرد کی اہمیت اور انفرادیت کو خاص طور پر نمایاں کیا گیا۔ کانٹ فرد اور انفرادیت کو مانتے ہوئے کہتا ہے کہ پست ترین انسانی شعور بھی حقیقت کو جانتا اور پہچانتا ہے۔ اس نظریے کو آگے بڑھاتے ہوئے نتشے نے دعویٰ کیا تھا کہ انتہائی مکروہ انسان بھی سچی آزادی حاصل کر سکتا ہے۔ وہ بے روک انفرادیت کو ظاہر کرتے ہوئے سوپرمین Super Man کا تصور پیش کرتا ہے۔ نتشے کے زیر اثر شیلنگ نے جمالیات کا نظریہ پیش کیا تھا۔ وہ فطرت کو نظر آنے والی روح اور روح کو نظر نہ آنے والی فطرت قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک اسی روح کو پہچاننا اور پیش

کرنا آرٹ ہے۔ آرٹ کے ذریعہ چوں کہ روح تک رسائی حاصل ہو سکتی ہے اس لیے آرٹ فطرت اور فلسفہ سے بلند ہے۔ اسی وجہ سے ہیگو کے نزدیک ادب میں آزادی کا نام رومانیت ہے۔ اسی طرح رومانیت میں شخصی اظہار اور انفرادی آزادی کو محوری اور مرکزی حیثیت حاصل ہو جاتی ہے۔

نو کلاسیکیت میں "عقل" کو مقدم سمجھا جاتا تھا۔ رومانیت میں جذبے کو اہمیت دی گئی۔ "عقل محو تماشائے لب بام" ہو جاتی ہے اور "جذبہ" "بے خطر آتش نمرود میں کود پڑتا ہے۔ ہر کام میں جذبے کی قوت ہی اس کو سرانجام دینے میں اہمیت رکھتی ہے۔ اس لیے فن کاری میں عقل کو دوسرا مقام حاصل ہے اور جذبے کو پہلا۔ رومانیت میں اس بات پر پورا ایقان ملتا ہے کہ "معجزۂ فن" کی نمود "خون جگر" سے ہو سکتی ہے۔ اس لیے وہ "عقل" کو نہیں "جذبے" کو مقدم سمجھتے ہیں۔

نو کلاسیکیت میں کلاسیکی فن پاروں اور اصولوں کی تقلید یا نقل کو ضروری سمجھا جاتا تھا۔ اور رومانیت نے نقل اور تقلید کو رد کیا۔ روسو نے نقل اور تقلید کے خلاف بھی آواز اٹھائی کیوں کہ یہ انسان کو مقید کرنے والا رجحان تھا۔ اسی وجہ سے اس نے جنئیس کی سب سے بڑی نشانی یہ قرار دی کہ وہ نقل کرنے سے انکار کرتا ہے۔ نقل کے ساتھ نو کلاسیکیت میں فن پارے کو نصب العینی (Ideal) بنانے کی ہر ممکن طریقے سے کوشش کی جاتی تھی اور اس کے لیے ایک مصور نے تو یہاں تک کیا کہ کسی حسینہ کی آنکھیں لیں تو کسی کی ناک اور کسی کے خوب صورت ہونٹ اور کسی کے بال یوں ایک نصب العینی حسن کو تو اس نے پیش کر دیا لیکن یہ حسن حقیقی اور فطری نہیں تھا اس میں تصنع اور بناوٹ تھی۔ اسی بنا پر رومانیت میں فطری ہونے پر زور دیا گیا۔ روسو نے فطرت کی طرف واپسی کا نعرہ بلند کیا تھا۔ فطرت کی طرف واپسی کا مطلب تھا۔ مصنوعی زندگی کو ترک کرنے سے لے کر اپنے فطری جذبات و احساسات کا آزادانہ اظہار تھا۔

رومانیت کا لفظ بہت وسیع معنوں میں استعمال ہوتا ہے۔ اس تحریک نے بھی سارے یورپی ادب کو متاثر کیا تھا۔ جے۔ ساںڈرس نے اپنے مضمون میں رومانیت اور کلاسیکیت کو واضح کرنے سے پہلے اسی بات سے خبردار کیا ہے کہ اس قسم

کی تفریق خطرناک ہوتی ہے۔ بعض بڑے اور عظیم ادیبوں کو بعض نقادوں نے ان خانوں میں بانٹ کر اپنے آپ کو مضحکہ خیز بنالیا ہے۔ لیکن وہ اس بات کا اعتراف کرتا ہے کہ ادب میں یہ دو مختلف تحریکیں رہیں ہیں جس میں سے کبھی کسی کو عروج حاصل رہا ہے اور کبھی کسی کو وہ کلاسیکیت کے بارے میں لکھتا ہے اس سے مراد وہ ادبی روایات رہی ہیں جو یونان اور روم سے حاصل ہوئیں۔ جس میں والٹرپیٹر کے کہنے کے مطابق حسن، ترتیب، تنظیم اور تکمیل کو اہمیت دی گئی ہے۔ نو کلاسیکیت میں جذبات اور تخیل پر پابندی، ارسطو کے اصولوں کی پیروی، روم و یونان کے نمونوں کی تقلید، صفائی اور وضاحت پر زور دیا جاتا تھا۔ ڈرامانگاروں کو اجازت نہ تھی کہ وہ وحدت ثلاثہ کے اصول سے تجاوز کریں۔ شاعروں، ادیبوں اور فن کاروں پر ایسی بے شمار بندشیں عاید کی گئی تھیں۔ ڈرائینگ روم کے آداب کو شاعری اور ادب میں بھی ملحوظ رکھنے کی کوشش لازمی قرار دی گئی۔ اسلوب کو مواد پر ترجیح حاصل تھی۔ فنی نزاکتوں کا ضرورت سے زیادہ لحاظ اور اصولوں اور ضابطوں کی پابندیاں ایسی تھیں جس کی وجہ سے ادب کو آزادانہ فروغ حاصل نہیں ہورہا تھا، ادب شہروں تک محدود ہو گیا۔ شہری زندگی اور تکلفات کی درباروں اور امیروں کے پاس بہت اہمیت تھی۔ اسی لیے امیروں اور رئیسوں کی سرپرستی سب کچھ بن گئی۔ دربار سے ہٹ کر ادب تھیٹروں اور کافی ہاؤسوں تک محدود تھا۔ چوں کہ قدرتی اور فطری انداز زندگی ادب سے چھن گیا اس لیے نو کلاسیکیت کے خلاف ردِ عمل ہوا۔ اسی لیے روسو نے ڈرائنگ روم سے نکل کر ادیبوں اور شاعروں کو پہاڑوں اور جھیلوں کی خوب صورتی دکھلائی۔ اور یوں قدرتی اور فطری حسن کی اہمیت زندگی اور ادب میں عام ہوئی۔

رومانیت کی یہ تحریک جرمنی اور انگلستان میں تیزی سے بڑھی اور پھیلی ورڈز ورتھ اور کولرج کی وجہ سے یہ تحریک فروغ پاتی ہے۔ نو کلاسیکیت اور رومانیت میں جو فرق ہے۔ وہ اسی سے ظاہر ہے کہ نو کلاسیکی ادیب اور شاعر ڈرائیڈن انسانی فطرت کی نقل کو شاعری کہتا ہے۔ اور جانسن عام انسانی فطرت کی نقل کو اس کے برخلاف ورڈز ورتھ شدید جذبات کے بے ساختہ اظہار کو شاعری کہتا ہے اور کولرج شاعری میں تخیل ہی کو سب کچھ سمجھتا ہے۔ اس طرح رومانی تحریک میں جذبہ اور تخیل

محوری اور مرکزی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں۔ جرمنی میں شلیگل برادران نے رومانیت کو عام کیا۔ رومانی تحریک کے علم بردار خواہ ورڈز ورتھ ہو یا شلیگل یا کوئی اور ان سب کا مشترکہ مقصد یہ تھا کہ ادب کو کلاسیکیت کے سخت اور کڑے اصولوں سے آزاد کریں۔ یہ آزادی کی خواہش صرف آزادی کی خاطر نہیں تھی بلکہ وہ نئی شاعرانہ اور ادبی اصناف کو رواج دینا چاہتے تھے۔ یا بعض صورتوں میں متروک اصناف کا احیا کرنا چاہتے تھے۔ تاکہ حسن کا نیا احساس اور خاص طور پر فطری اور قدرتی حسین مناظر کا بہترین اور مکمل طور پر اظہار ہو سکے۔ اس تحریک نے انسان کی توجہ شہروں اور انسانی کوشش سے بنائی گئی مصنوعی چیزوں سے ہٹا کر قدرتی نظاروں اور فطری مظاہر کی طرف مبذول کی۔ قدرت اور فطرت کی طرف واپسی اور منظریہ شاعری کا رواج کلاسیکیت سے انحراف کا نتیجہ تھا۔

رومانی تحریک نے بڑی جدوجہد کے بعد فتح حاصل کی۔ انھوں نے کلاسیکل نظریہ حسن کو رد کیا اور یہ ثابت کیا کہ حسن کا کوئی مطلق معیار ہو سکتا ہے نہ پیمانہ۔ اور جب کہ خارجی پیمانوں سے حسن کی جانچ نہیں کی جا سکتی اس لیے حسن کا ہر جگہ اور ہر زمانے میں ایک معیار بھی نہیں ہو سکتا۔ چوں کہ وہ ہر جگہ اور ہر زمانے میں مختلف ہوتا ہے۔ اس لیے جمالیاتی قدریں اور معیار بھی ہر جگہ اور ہر زمانے میں مختلف ہوں گے حالات اور مقامی تقاضوں کے لحاظ سے ان میں لازمی طور پر تبدیلی آئے گی۔ اس لیے قدما کے اصول وضوابط ہر جگہ اور ہر زمانے میں کام نہیں آ سکتے۔

ارونگ بابٹ کہتا ہے کہ کلاسیکیت اور رومانیت کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ یہ وہ اصطلاحیں ہیں جن کی تعریف نہیں کی جا سکتی۔ اگر ہم اس کوشش میں کامیاب ہو بھی جائیں تو ہم کو اس سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس کے نزدیک یہ خود ایک رومانی بات ہے کیوں کہ وہ لوگ جو سقراط، ارسطو اور افلاطون کے پیرو ہیں ان لوگوں کے برخلاف جو ارسطو اور ورڈز ورتھ مقلد ہیں، تعریف کو لازمی اور ناگزیر بتائیں گے۔ اس کے کہنے کے مطابق خاص طور پر ایسے زمانے میں تعریفیں ناگزیر ہوتی ہیں جب کہ انتشاری دور ہو اور عام طور پر اصطلاحوں کا استعمال غیر ذمے دارانہ طور پر ہوتا ہے۔ بابٹ کے نزدیک ہر وہ چیز رومانی ہوتی ہے، جو ممکن اور عام نہ ہونے

کی بجائے مختلف اور تعجب خیز ہوگی ۔ اسباب اور عقل کے برخلاف مبہم جو ہونا رومانیت میں داخل ہے ۔وہ چیز رومانی ہوگی جو عجیب ہے، غیر متوقع شدید، انتہائی اور منفرد ہے ۔اس کے برخلاف کلاسک وہ ہوگی جو منفرد ہونے کی بجائے اپنی جماعت کی نمائندگی کرے ۔اعتدال، توازن اور تناسب یونان اور روم کی ہی نہیں ہر کلاسیکل چیز کی روح ہے ۔اروِنگ بابٹ اصل میں رومانیت کو اچھی نظر سے نہیں دیکھتا۔اس کے نزدیک رومانیت کو فروغ کلاسیکیت کی وجہ سے نہیں نوکلاسیکیت کی وجہ سے حاصل ہوا۔ کیوں کہ نوکلاسیکیت میں غیر یونانی انداز ملتا ہے ۔اس تحریک نے فطرت قدرت اور تقلید کو بالکل الگ معنیٰ دے دیئے جیسا کہ نوکلاسیکی ادیب اسکالینجر کہتا ہے کہ ہم کو فطرت کی راست طور پر نقل کرنے کی کیا ضرورت ہے جب کہ ہم کو ورجل کے ہاں فطرت ثانی ملتی ہے ۔اسی طرح نقل کے معنیٰ کلاسیکیت میں فطرت کی نقل کے نہیں رہے بلکہ قدیم ماڈل کی تقلید اور نقل کے ہوگئے ۔ کلاسیکیت کے اسی مفہوم کی وجہ سے اسے زوال ہوااور رومانیت کو فروغ حاصل ہوا۔

ٹی ۔ای ۔ہلم کے نزدیک رومانیت کو روسو نے یہ بات سکھائی کہ انسان بذات خود اور فطرتاً اچھا ہے ۔یہ صرف برے اصول، رسوم و قواعد و قوانین ہوتے ہیں جو اسے برا بنادیتے ہیں ۔اس لیے رومانیت کی بنیادی روح و قواعد و قوانین ہوتے ہیں جو اسے برا بنادیتے ہیں ۔اس لیے رومانیت کی بنیادی روح یہ نظریہ ہے کہ انسان یعنیٰ فرد غیر معمولی امکانات کا حامل ہے اور اگر ہم سماج کی ترتیب وہ تنظیم کچھ اس طرح کریں جس سے وہ تمام غلط اصول اور اسے مغلوب کرنے والی فضا ختم ہوجائے تو پھر انسان یا فرد کے سارے امکانات اور ملاحیتیں بروکار آتی ہیں اور انسانی زندگی غیر معمولی ترقی کر سکتی ہے ۔ کلاسیکی نظریہ اس سے بالکل مختلف اور متضاد ہے ۔ کلاسیکی نقطہ نظر سے انسان ایک محدود اور متعین صلاحیتیں رکھنے والا جاندار ہے ۔اس کی فطرت ہمیشہ یکساں ہوتی ہے ۔یہ صرف روایت، تنظیم اور اصول ہوتے ہیں جو اس سے بہتر باتیں اور چیزیں اخذ کر سکتے ہیں ۔ بغیر اصولوں اور ضوابط کے انسانی فطرت کی بے راہ روی کبھی قابو میں نہیں لائی جاسکتی۔

کلنسن کلارک کہتا ہے یقیناً رومانیت کا لفظ بے شمار معنوں میں مستعمل ہے لیکن اس کے باوجود اس کو بالکل بے معنیٰ نہیں کہہ سکتے۔ بہ ہر حال اس کے کچھ معنیٰ ضرور ہیں۔ وہ تمام چیزیں رومانی کہلاتی ہیں جن میں جذبہ اور تخیل کی اہمیت ہے۔ رومانیت کا یہ مقصد رہا ہے کہ فن کو کلاسیکی توازن اور حد بندی سے آزاد کرے تاکہ اظہار کی آزادی حاصل ہو سکے۔ نئی راہوں کا تعین جذبات کریں نہ کہ سخت اور بے لچک اصول و ضوابط۔ یہ باتیں رومانیت میں ہر جگہ مشترک رہی ہیں۔

وینے ویلک کے نزدیک مختلف ملکوں میں رومانیت مختلف انداز میں ابھری ہے۔ اسی طرح عظیم رومانی شاعر اور ادیب بھی ایک دوسرے سے مختلف رہے ہیں۔ لیکن ان سب میں چند باتیں مشترک ہیں۔ سب فطرت، تخیل اور رمزیت کو اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی تخلیقات میں یہی تینوں چیزیں مشترک نظر آتی ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ خود ان تینوں باتوں کی توجیہہ اور ترجمانی سب نے اپنے اپنے طور پر کی ہے۔ یہ لوگ شاعری کے نقطہ نظر سے تخیل کو دنیا کے لیے فطرت کو اور شاعرانہ اظہار بیان کے لیے رمزیت کو مرکزی حیثیت دیتے ہیں۔ وہ تخیل کو صرف محاکات تک محدود نہیں رکھتے اور نہ ہی ارسطو کی طرح احساس اور ادراک کے درمیان کی چیز سمجھتے ہیں، اس کو صرف شاعری کی اختراعی قوت بھی نہیں گردانتے، اس کو صرف مختلف چیزوں کو ملانے والی قوت بھی نہیں سمجھتے بلکہ اس کو ایسی تخلیقی قوت سمجھتے ہیں جس سے ذہن حقیقت کی بصیرت حاصل کرتا ہے۔ رومانی ادیب اور شاعر اپنے تخلیقی تخیل پر مکمل اعتماد رکھتے ہیں۔ ان کی تخلیقی تخیل کی قوت مختلف چیزوں کو دیکھتی اور دکھاتی ہی نہیں بلکہ مختلف چیزوں کو ترکیب دے کر اور جوڑ کر نئی چیز بناتی ہے اور پرانی اشیا کی سطح سے نیچے اتر کر ان کے اندر تک رسائی حاصل کرتی ہے اور حقیقت کو دریافت کرتی ہے اور پھر ان سب سے کام لے کر ایک ایسی تازہ، نئی اور شگفتہ دنیا کی تعمیر کرتی ہے جو فن کی خوب صورتی اور اس کی قوت کے مطابق ہوتی ہے۔

رومانیت کی اس طرح سے کئی تعبیریں کی گئی ہیں۔ لیکن ان کے ساتھ ہی اس کی نئی تعریف دریافت کرنے کی بھی مسلسل کوشش ہوئی ہے۔ اس کی مشترکہ خصوصیات کو جیسے اوپر ذکر آچکا ہے اکٹھا کر کے نمایاں کیا گیا ہے۔ جیکس بارزن نے

جو خیالات اس سلسلے میں پیش کیے ہیں وہ بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ وہ یہ بتاتا ہے کہ انقلاب فرانس اور نپولین نے رومانیت کے لیے راستہ ہموار کر دیا تھا۔ پرانی باتوں اور پرانی دنیا کی شکست و ریخت ہو چکی تھی۔ اس کے نزدیک یورپ کے ہر شعبۂ زندگی میں نئی تعمیر کا حوصلہ اور عمل کی خواہش بیدار ہو رہی تھی۔ ورڈز ورتھ اور وکٹو ہیگو جیسے ادیب اور شاعر، شعر و ادب کی دنیا میں انقلاب لا رہے تھے۔ ان کو اپنے ادب کی بے مائیگی کا احساس تھا وہ نئے اسلوب، نئی لفظیات، نیا انداز فکر اور نئی اصناف دریافت کر رہے تھے۔ اسی طرح فکر و فلسفہ کی دنیا میں بھی نئے انداز سے کام کر رہا تھا۔ شوپنہار نے اپنے طور پر، برک نے اپنے انداز میں حقیقتوں اور نئے انداز فکر کو عام کرنے کی کوشش کی۔ ہیگل جس نے بہ یک وقت فلسفے، جمالیات اور سیاست کے تعلق سے اپنے نظریات پیش کیے ہیں، تخلیقی عمل کو تاریخ اور ذہن کی کشمکش میں تلاش کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ زندگی بقصد ترقی کرتی ہے یعنی تخلیقی عمل مسلسل جاری رہتا ہے۔ ہر نئی تبدیلی کے ردِ عمل کے طور پر ایک اور تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ نئی اور پرانی تبدیلی میں امتزاج اور آمیزش ہوتی ہے اور یہ دونوں تبدیلیاں مل کر یک جا ہو جاتی ہیں اور یہ خود ایک نئی تبدیلی بن جاتی ہے۔ اس نئی تبدیلی کا رد عمل ہوتا ہے اور پھر ایک تبدیلی پیدا ہوتی ہے۔ ان دونوں تبدیلیوں میں امتزاج پیدا ہوتا ہے اور یہ سلسلہ مسلسل جاری رہتا ہے۔ اور یوں زندگی مسلسل ترقی کرتی ہے۔ زندگی کی تخلیقی قوت یوں ہر دم جواں اور پیہم رواں رہتی ہے۔ رومانی مزاج کے بنانے میں یہ تمام تصورات اور نظریات کام کرتے ہیں۔ بارزن کے کہنے کے مطابق اس رومانی مزاج کی خصوصیت توانائی کی تخلیق ہے، تخلیقی شدت اور جوش ہے۔ ان سب میں ایک خلاقانہ اپج ہے۔ یورپ میں انقلاب فرانس اور نپولین کی وجہ سے جو شکست و ریخت ہوئی تھی اس کے بعد باز تعمیر کی ضرورت تھی۔ اس باز تعمیر کے کام میں توانائی کی بھی ضرورت تھی، تخلیقی قوت کی بھی اور ریاضت کی بھی۔

یورپ کی اس رومانوی تحریک کی وجہ سے یہ بات بڑے واضح طور پر سامنے آتی ہے کہ رومانیت انسانی طبیعت کا ایک رجحان ہے، ایک خصلت اور خصوصیت ہے جس کا اظہار کسی وقت اور کسی جگہ بھی ہو سکتا ہے۔ اس تحریک نے تاریخ کے ایک

دور میں بعض ایسی شخصیتوں کو نمایاں کیا جس نے اس دور کو ایک مخصوص کردار بخشا۔ رومانیت ایک تاریخی تحریک رہی ہے اور ایک انسانی خصوصیت یا وصف بھی نو کلاسیکیت کی طرح اس تحریک کو بھی زوال ہوا۔ نو کلاسیکیت کی تحریک کو اس کی اپنی بعض خامیوں کی وجہ سے جس طرح زوال ہوا بالکل اسی طرح رومانی تحریک بھی اپنی بعض خرابیوں کی وجہ سے روبہ زوال ہوئی۔

رومانیت کی تحریک کو جو زوال ہوا اس کی وجہ بھی یہی تھی کہ اس میں انتہا پسندی پیدا ہو گئی تھی، اس میں بعض غیر صحت مند عناصر داخل ہو گئے تھے اور حد سے زیادہ خود آگہی بلکہ خود پسندی پیدا ہو گئی تھی۔ اعصابی اختلال کو بھی ہنر سمجھا جانے لگا ہر بات اور ہر چیز میں غیر متوازن انداز اختیار کرنا ضروری سمجھ لیا گیا تھا۔ توازن، ترتیب اور آرائش کو جو کلاسیکیت میں مقدم سمجھے جاتے تھے بالکل نظر انداز کر دیئے گئے۔ انفرادیت پسندی فیشن کے طور پر اپنائی گئی۔ لباس سے لے کر چلنے پھرنے، اٹھنے بیٹھنے میں تک نمایاں کی جانے لگی۔ نیا پن، نئے پن کی خاطر اپنایا گیا۔ تسلیم شدہ اصولوں سے انحراف کرنا اصول بن گیا۔ جذباتیت کو اچھا سمجھا جانے لگا۔ حساسیت اور داخلیت اس حد تک پہنچ گئی کہ مریضانہ نظر آنے لگی۔ اتفاق سے سب ہی رومانیت کے علم بردار کوئی نہ کوئی نفسیاتی الجھن میں گرفتار تھے۔ روسو آنسو بہاتا تھا۔ ورڈز ورتھ مالیخولیا میں مبتلا تھا۔ شیلی نسوانی طرح کی آہ وزاری کیا کرتا تھا۔ ان کی تقلید میں رومانیت زدہ دوسرے اور تیسرے درجے کے ادیب بھی اپنے آپ کو کسی نہ کسی مرض میں مبتلا ظاہر کرنے لگے۔ گوئٹے یہ دیکھ کر یہ کہنے پر مجبور ہو گیا "ایسا معلوم ہوتا ہے یہ سب بیمار ہیں اور ساری دنیا ایک ہسپتال ہے۔" ان ہی اسباب کی بنا پر رومانیت کو زوال ہوا اور حقیقت نگاری کے لیے زمین ہموار ہو گئی۔

رومانیت کی تحریک تو ختم ہو گئی لیکن رومانیت جو پہلے سے موجود تھی اور جو آج بھی کلاسیکیت کی طرح موجود ہے۔ اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ اس بات کا تعین ضروری ہے۔ جس طرح کلاسیکیت کی تحریک سے علاحدہ کلاسیکل کی خصوصیات متعین کی جاتی ہیں، اسی طرح رومانیت سے الگ کر کے رومانیت کی خصوصیات نمایاں کی گئی ہیں۔ بارزن کے کہنے کے مطابق نہ تو غیر عقلیت پسندی رومانیت ہے نہ

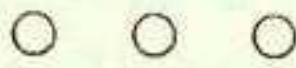
ہی جذباتیت، صرف انفرادیت پسندی بھی رومانیت نہیں ہے۔ نہ ہی اجتماعیت سے بیگانگی کا نام رومانیت ہے، صرف خیالی دنیا سے محبت کو بھی رومانیت نہیں کہا جاسکتا اس کا کہنا ہے اگر ان میں سے کوئی بات یا صفت کسی مصنف کے پاس نمایاں نظر آئے تو اس کو اس صفت کے نام سے یاد کرنا چاہیے۔ صرف رومانی کہہ کر اپنی ذمے داری سے سبک دوش نہیں ہونا چاہیے۔ اس کا یہ بھی کہنا ہے کہ رومانیت نہ تو دور متوسط کی طرف لوٹنا ہے نہ ہی دلیل و تعقل کے خلاف بغاوت ہے۔ یہ نہ تو مبالغہ آمیز انفرادیت سے عبارت ہے نہ ہی لاشعور یا تحت الشعور کی بے لگامی ہے۔ اس کو سائینٹفک طریقے کے خلاف ردِ عمل سمجھنا بھی درست نہیں ہے۔ اس کو صرف عقل پر جذبات کو ترجیح دینے کا نام بھی نہیں دیا جاسکتا اور نہ ہی اس کو صرف فطرت کی طرف واپسی کہا جاسکتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ اس طرح کی تعمیم یا کوئی ایک نام رومانیت کو دے دینا صحیح نہیں ہے۔ کیوں کہ ان میں سے کوئی بھی بات یکساں طور پر تمام رومانیت پسندوں کے پاس نہیں پائی جاتی۔ آپ ان میں سے کسی بھی خصوصیت کا نام لیجیے کوئی نقاد ایک ایسے رومانی مصنف کا نام لے گا جس میں یہ خصوصیت نہیں ہے۔ بلکہ کوئی دوسری خصوصیت کی وہ نشان دہی کرے گا۔ اس کا یہ بھی مطلب نہیں ہے کہ یہ خصوصیات رومانیت میں نہیں ہیں۔ پھر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ رومانیت آخر ہے کیا؟ رومانیت کی کم سے کم الفاظ میں لیکن جامع تعریف یہ ہوگی کہ "ایک نئی دنیا تعمیر کرنے کی آرزو رومانیت ہے۔" یہ دنیا عشق و محبت سے لے کر سیاست و مذہب تک کوئی بھی ہو سکتی ہے۔

نیاز فتح پوری اور احتشام حسین نے صرف تین لفظوں میں رومانیت کی بہت ہی جامع اور مکمل تعریف کی ہے۔ انھوں نے رومانیت کو "جذباتی آرزو مندی" کہا ہے اگر یہ جذباتی آرزو مندی تعمیری ہے تو یہ صحیح معنوں میں رومانیت ہے۔ رومانیت میں حقیقت سے فرار نہیں ملتا بلکہ حقیقت کا بڑا گہرا تصور و آگہی ملتی ہے۔ یہ حقیقت کا شعور و آگہی ہے جو انھیں موجودہ دنیا سے بیزار کرتی ہے اور ایک نئی دنیا کی تعمیر کی آرزو پیدا کرتی ہے۔ رومانیت میں اسی وجہ سے حقیقت کو بدلنے کا رجحان ملتا ہے، رومانیت میں صرف عقائد ہی کی تبدیلی نہیں ملتی بلکہ حقیقت کی نئے سرے سے تعین

کی کوشش ملتی ہے۔ رومانیت میں انسان کی غیر معمولی صلاحیتوں اور امکانات پر اعتماد ملتا ہے۔ رومانی تخیل کو کام میں لا کر ایک نئی دنیا کی تلاش کرتے ہیں اور اس کا نقشہ بھی پیش کرتے ہیں۔ رومانیت کا یہ تصور ہر بڑے اور عظیم ادب میں ملتا ہے۔ اسی وجہ سے نارتھ روپ فرائی کہتا ہے۔ عام طور پر رومانیت کا مقابلہ کلاسیکیت اور حقیقت نگاری سے کیا جاتا ہے۔ یہ تقابل صحیح نہیں ہے۔ اس لیے کہ ورڈزورتھ کے شعری دیباچہ کو غیر حقیقت پسندانہ نہیں کہا جاسکتا۔ اسی طرح اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ شیلے ڈرائڈن سے بہتر اسکالر تھا۔ اسی وجہ سے اس کا بھی یہی خیال ہے کہ رومانیت میں ذہن کی تعمیری قوت کو سب سے مقدم مقام حاصل ہے اور اس میں تجربے سے حقیقت تک رسائی حاصل کی جاتی ہے۔ بارزن کہتا ہے کو گوئٹے رومانیت سے بیزار ہے لیکن فاوسٹ رومانیت کی باتیں سمجھا جاتا ہے۔ رومانیت اسی مفہوم میں ہر بڑے اور عظیم مفکر، شاعر اور ادیب کے ہاں ملتی ہے۔ خواہ کتنا ہی کلاسیکل کیوں نہ ہو۔

اردو میں نہ تو نو کلاسیکیت کی کوئی تحریک ملتی ہے اور نہ ہی رومانی تحریک۔ گو بعض ادیبوں اور شاعروں کو رومانی تحریک سے وابستہ کیا جاتا ہے جن میں اختر شیرانی سجاد انصاری، نیاز فتح پوری، مولانا ابوالکلام آزاد، مہدی افادی، سجاد حیدر یلدرم شامل ہیں۔ پہلی بات تو اس کو تحریک کہنا صحیح نہیں ہے کیوں کہ تحریک کے معنیٰ ہیں کہ بعض خاص اور مشترک مقاصد کے حصول کے لیے افراد کا ایک گروہ کام کرے۔ اگر ایک خاص عہد کے ادیبوں اور شاعروں کے پاس رومانیت ملتی بھی ہے تو وہ تحریک کی شکل میں نہیں ملتی بلکہ اس کی نوعیت انفرادی ہے۔ یورپ کی رومانی تحریک میں بہت سے اختلافات کے باوجود بعض باتیں مشترک ہیں۔ ایسی کوئی صورت اردو میں نہیں ملتی۔ دوسری بات یہ کہ رومانی تحریک کے بعد اور اس کے زیر اثر یورپ میں کئی تحریکیں اور رجحانات ابھرے تھے۔ جیسے جمالیاتی تحریک، ادب برائے ادب کی تحریک اور تاثراتی انداز فکر۔ اردو میں اصل میں رومانیت کے بعد جو تحریکیں اور رجحانات ابھرے تھے وہ عناصر ہمارے اردو ادیبوں کے ہاں ضرور ملتے ہیں جیسے نیاز فتحپوری ادب برائے ادب کے علم بردار تھے۔ مہدی افادی واضح طور پر

جمالیاتی تحریک کے عناصر کو اپنی تحریروں میں پیش کرتے ہیں۔ سجاد انصاری، سجاد حیدر یلدرم کے ہاں تاثراتی اندازِ فکر ملتا ہے۔ اختر شیرانی کی رومانیت حسن و عشق تک محدود ہے۔ بہ ہر حال اسے تحریک کا نام نہیں دیا جا سکتا۔ بعد میں اسی وجہ سے اسے ادب لطیف کا نام دیا گیا جو زیادہ موزوں اور مناسب ہے۔ یہ اور بات ہے کہ ان سب میں رومانیت ملتی ہے۔ رومانیت جیسے کہ واضح کیا جا چکا ہے۔ بہت ہی وسیع اصطلاح ہے۔ اس کا اطلاق بے شمار ادیبوں اور شاعروں پر ہو سکتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کو تحریک نہیں کہا جا سکتا۔

○ ○ ○

ساختیات کیا ہے؟

ساختیات کیا ہے؟ یہ بتانے کی ضرورت بظاہر بعد از وقت معلوم ہوتی ہے۔ کیونکہ ساختیات اور اس کے ساتھ کے اکثر نظریات اب مرکز توجہ نہیں رہے۔ خود میں نے بھی آج سے کئی سال پہلے دہلی کے ایک سمینار میں امریکہ کے مشہور رسالے P.M.L.A کے حوالے سے یہ بات کہی تھی کہ ساختیات اور اس سے وابستہ دوسرے نظریات ختم ہو چکے ہیں۔ اب ان کے بارے میں یہ بحث ہو رہی ہے کہ ان کی موت خود کشی کی وجہ سے ہوئی یا ان کا قتل ہوا یا ان کی طبعی موت ہوئی ہے۔ اردو میں بھی ساختیات پر بہت لکھا جا چکا ہے لیکن اس کے باوجود وہ آج بھی بہت سے اہل علم کے لیے بھی ایک معمہ بنا ہوا ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ تو یہ ہے کہ یہ ادبی سے زیادہ فلسفیانہ نظریات ہیں۔ دوسری وجہ ان کی ادق اور مشکل اصطلاحات ہیں۔ تیسری وجہ یہ کہ ان کو سمجھنے اور سمجھانے کی جتنی اور جیسی ضرورت تھی وہ ہوئی نہیں۔ ساختیات کے نظریات پر گفتگو اب بھی اس لیے ضروری ہے کہ وہ بہرحال ہماری تنقیدی تاریخ کا حصہ بن چکے ہیں۔ ان تمام باتوں کے علاوہ سب سے اہم بات یہ کہ بعض ادبی اصطلاحات جو پہلے سے مروج تھیں ان پر ساختیات یا ادبی نظریے کے سلسلے میں اتنا اور ایسا کام ہوا ہے کہ وہ بذات خود علم کی ایک شاخ بن گئی ہیں۔ اس بات کی سب سے روشن مثال "بیانیہ" ہے۔ یا بعض اصطلاحات کو نئے معنوں میں استعمال کیا جا رہا ہے جیسے ڈسکورس، یہ اصطلاح آج کل بہت استعمال ہو رہی ہے۔ دلچسپ بات یہ کہ اس کے صحیح مفہوم کو جانے بغیر اسے استعمال کیا جا رہا ہے۔ ان اسباب کی وجہ سے ساختیات کے نظریات کی وضاحت اب بھی ضروری ہے۔

ساختیات کو اگر ایک جملے میں بیان کرنا ہو تو اسے یوں بیان کیا جا سکتا ہے:

کسی بھی متن کی زبان کی ساخت کا مطالعہ ساختیات ہے۔ رولان بارت کے کہنے کے مطابق ساختیاتی طریقہ کار کا اطلاق جب دوسرے علوم پر کیا جاتا ہے تو اسے ساختیات کہا جاتا ہے۔ ساختیات کے سارے نظریات چونکہ ساختیاتی لسانیات پر استوار ہوئے ہیں اس لیے ساختیاتی لسانیات کے بارے میں کچھ جان لینا ضروری ہے۔ ساختیاتی لسانیات کا نظریہ Ferdenand de Sausure نے پیش کیا تھا۔ اصل میں یہ اس کے لکچر ہیں جو اس نے (۱۹۰۷ء-۱۹۱۱) کے درمیان دیئے تھے وہ لکچر اس کی موت (۱۹۱۳ء) کے بعد اس کے ساتھیوں اور شاگردوں نے مرتب کر کے شائع کیے۔ انگریزی میں اس کا ترجمہ Course in general linguistics کے عنوان سے ہوا۔ سوسیور نے زبان کی ساخت کے سلسلے میں تین اصطلاحیں پیش کی ہیں۔ انسانی بول چال یا زبان کے سارے امکانات کو وہ Langage کہتا ہے۔ یہ زبان کی سب سے بڑی ساخت یا تشکیل ہے۔ دوسری اصطلاح اس نے Lange کی استعمال کی ہے۔ جس میں زبان کی ساری لفظیات اور گرامر شامل رہتی ہے۔ تیسری اصطلاح Parole کی ہے جس سے مراد انفرادی بول چال یا زبان ہے۔ ادیب اور شاعر بھی اسی پیرول کے ذریعہ اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں۔ یہ زبان کی سب سے چھوٹی ساخت، تشکیل یا تعمیر ہے۔

زبان علامتوں کا نظام ہے۔ علامتیں بذات خود کچھ نہیں ہوتیں۔ زبان کی مجموعی بناوٹ یا ساخت ہی میں وہ اپنی اہمیت اور امتیاز حاصل کرتی ہیں۔ لسانی علامتوں کا مجموعی لسانی نظام سے جو رشتہ اور ربط ہوتا ہے اس کے مطالعے ہی کو لسانی ساختیات کہا جاتا ہے۔ زبان کو پہلے فطری عمل سمجھا جاتا تھا۔ لیکن سوسیور نے اس کے برخلاف زبان کے تعلق سے یہ انقلابی تصور پیش کیا کہ زبان علامتوں کا ایک خود ساختہ نظام ہے۔ ہر چیز کے لیے ہر بات کے لیے ایک لفظ دوسرے الفاظ میں ایک صوتی علامت مقرر کر لی گئی ہے۔ یہ علامتوں کا نظام کسی خاص اصول کے تحت وجود میں نہیں آتا بلکہ من مانے طور پر مقرر کر لیا گیا ہے۔ گویا زبان بولنے والوں کے درمیان ایک سمجھوتا ہوتا ہے ہر لفظ سے ایک خیال یا تصور وابستہ کر لیا

جاتا ہے۔ زبان کو سوسیور خود ساختہ نظام اس لیے کہتا ہے کہ ایک زبان میں کسی چیز کے لیے جو لفظ ملتا ہے دوسری زبان میں اسی چیز کے لیے ایک بالکل الگ اور مختلف لفظ ملتا ہے۔ ان دونوں میں کسی قسم کا تعلق نہیں ہوتا۔ ہر چیز کے لیے الگ الگ جو صوتی علامت مقرر کرلی گئی ہے اسی سے زبان کی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ جیسے کرسی کا لفظ جیسے ہی ہم ادا کرتے ہیں کرسی کا تصور، خیال یا پیکر ابھرتا ہے۔ اسی طرح میز کے کہنے سے میز کا خیال آتا ہے۔ علامتوں کا یہی اختلاف زبان میں معنویت پیدا کرتا ہے۔ یوں سوسیور نے زبان کو علامتوں کا ایک نظام قرار دیا ہے وہ زبان کو علامتوں کا ایک ایسا نظام قرار دیتا ہے جو کسی سماج میں رائج ہوجاتا ہے اس نظریے کی وجہ سے ادب کا مطالعہ بھی بالکل الگ اور مختلف انداز میں ہونے لگا یہاں یہ بات ذہن میں رکھنی چاہیے کہ ساختیات کا نظریہ انفرادی ادبی متن و عام الفاظ میں ادبی کارنامے کی قدر و قیمت متعین کرنے میں یا ان کے تحلیل و تجزیہ میں ہماری کوئی خاص رہبری نہیں کرتا البتہ ادبی خصوصیت متعین کرنے میں یا ان کے تحلیل و تجزیہ میں ہماری کوئی خاص رہبری نہیں کرتا البتہ ادبی خصوصیت متعین کرنے میں وہ بہت اہم حصہ ادا کرسکتا ہے۔

سوسیور سے پہلے ادب کے مطالعے کے سلسلے میں زبان کو ضمنی یا ثانوی حیثیت دی جاتی تھی اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ زبان خیالات اور تصورات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ یوں تخیل، فکر یا خیال کو زبان سے الگ سمجھا جاتا تھا۔ لیکن سوسیور نے یہ بتایا کہ خیالات اور تصورات بھی ایک طرح سے زبان ہی کے رہین منت ہوتے ہیں۔ یہ زبان ہی ہوتی ہے جو مختلف خیالات اور تصورات میں فرق اور امتیاز کرتی ہے۔ سوسیور کا کہنا ہے کہ فلسفی اور ماہر لسانیات ہمیشہ اس بات کا اعتراف کرتے آئے ہیں کہ مختلف خیالات اور تصورات میں فرق اور امتیاز ہم زبان کی علامتوں ہی کے ذریعہ کرسکتے ہیں۔ بغیر زبان کی مدد کے یہ خیالات اور تصورات بے شکل و بے چہرہ اور گڈمڈ ہوتے ہیں۔ زبان ہی کی مدد سے ان کو ایک دوسرے سے الگ اور ممتاز کیا جاتا ہے۔ اور یوں یہ پہچانے جاتے ہیں۔

ساختیات کا اطلاق جب ادب پر کیا جاتا ہے تو وہ ادبی مواد (Content) سے بحث نہیں کرتی بلکہ زبان کی تشکیل، تعمیر یا ساخت یا وضع پر اپنی توجہ مرکوز رکھتی ہے۔ ساختیات میں جیسا کہ اس سے پہلے بھی کہا جاچکا ہے کہ انفرادی متن کی تحلیل و تجزیہ نہیں ہوتا بلکہ یہ دیکھا جاتا ہے کہ زبان کی وہ کون سی ساخت، تعمیر یا تشکیل ہے جو ادبیت پیدا کررہی ہے یا کسی صنف کی صورت گری کررہی ہے۔ ساختیات یا ردساختیات میں ادب کے بارے میں جو نظریات ملتے ہیں ان کو مجموعی طور پر ادبی نظریہ Literary Theory کا نام دیا گیا ہے۔

ادبی نظریے یا ساختیات میں ادب کے تعلق سے جو عمومی اصول ملتے ہیں ان کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس میں ادب کی ساخت یا بناوٹ یا ادبیت کی تعمیر جس طرح ہوتی ہے اس کو دیکھا جاتا ہے۔ یہ دیکھا جاتا ہے کہ ادبی ڈسکورس کی خصوصیات کیا ہیں۔ ڈسکورس ادبی نظریے کی اہم اصطلاح ہے۔ گوپی چند نارنگ نے اس کو "مدلل بیان" کہا ہے۔ عتیق اللہ نے اپنی کتاب "ادبی اصطلاحات کی وضاحتی فرہنگ میں اس کو مخاطبہ کہا ہے۔ لیکن دونوں ہی ڈسکورس کا حقیقی مفہوم ظاہر کرنے سے قاصر رہے ہیں۔ ڈسکورس میں سوسیور کا یہ نظریہ بھی کارفرما ہوتا ہے کہ دنیا، زبان کی معنویت کو متعین نہیں کرتی بلکہ زبان دنیا کی معنویت کو جاننے کا ذریعہ ہے۔ زبان ہی کے ذریعہ ہم کو خاص طاقت و قوت حاصل ہوتی ہے۔ جیسے کسی بھی علم کی طاقت یا قوت حاصل کرنے کے لیے ایک خاص زبان پر عبور حاصل ہونا ضروری ہوتا ہے۔ ماہر قانون بننے کے لیے قانون کی زبان جاننا لازمی اور ضروری ہے۔ اسی طرح طب یا طبعیات میں مہارت اسی وقت حاصل ہوگی جب اس کے ڈسکورس پر قابو حاصل ہوگا۔ یوں ڈسکورس میں متن کی ساخت کا مفہوم بھی شامل رہتا ہے۔ ہر ڈسکورس کی لسانی خصوصیات دوسری ڈسکورس سے مختلف ہوتی ہیں۔ سماجی زندگی مختلف ڈسکورس سے مرکب ہوتی ہے۔ یہ ڈسکورس کسی نہ کسی سماجی ادارے سے وابستہ ہوتے ہیں جیسے قانونی نظام کا ڈسکورس یا طبی نظام کا ڈسکورس۔ یہ ڈسکورس ایک دوسرے سے الگ پہچانے جاسکتے ہیں۔ یہ ڈسکورس ہماری زندگی پر جس طرح

اثرانداز ہوتے ہیں اس کا ہمیں احساس ہوتا ہے نہ اندازہ۔ اسی طرح ادبی ڈسکورس کی اس کی اپنی لسانی خصوصیات ہوتی ہیں۔ اور اس ڈسکورس سے خاص قسم کے حقائق اور سچائی کا ادراک حاصل ہوتا ہے۔ ادبی متن میں کئی اور مختلف ڈسکورس اس طرح گندھے ہوتے ہیں کہ سب مل کر ایک نیا ڈسکورس بن جاتے ہیں۔ ناول میں اس بات کو خاص طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ اس میں معاشی، سیاسی، مذہبی، نفسیاتی اور اخلاقی ڈسکورس مل کر اپنا ڈسکورس تیار کرتے ہیں۔ اس لیے بعض حضرات کا یہ کہنا یا سمجھ لینا صحیح نہیں ہے کہ ڈسکورس کے جدید معنوں اور مستعملہ معنوں میں فرق نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس اصطلاح کو رواج دینے کی کوئی ضرورت نہیں تھی۔ ڈسکورس کی اصطلاح گہری معنویت کی حامل ہے جیسے کہ اوپر اس کی وضاحت کی گئی ہے۔ ڈسکورس کو شاید ضابطہ ۔ بیان کہنا زیادہ صحیح ہوگا۔

ساختیات میں زبان کو جو محوری اور مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ زبان کی یہ اہمیت ساختیات کے فروغ حاصل ہونے سے بہت پہلے روسی ہیئت دانوں کے پاس ملتی ہے۔ اسی وجہ سے ادبی نظریے کی تاریخ ٹیری ایگل ٹن کے کہنے کے مطابق روسی ہیئت (Russian Formalism) سے شروع ہوتی ہے۔ ۱۹۱۸ء میں Moscow Linguistic Circle قائم ہوا۔ اس کے ایک سال بعد Society for the study of poetic language (OPOJaz) قائم ہوئی۔ ان تنظیموں میں جیسا کہ ان کے ناموں سے ظاہر ہے ادبی زبان کے مطالعہ اور ادبی ہیئت کے مطالعہ پر زور دیا گیا۔ لیکن روسی نظریات اور سوسیور کے نظریات پر ۱۹۲۰ء تک توجہ نہیں کی گئی۔ البتہ ۱۹۶۰ء کے بعد فرانس میں اس پر خصوصی توجہ کی گئی۔ ادبی نظریے اور ساختیات کے زیر اثر بیانیہ پر اتنا اور ایسا کام ہوا کہ اس کو بھی ایک علم کی صورت دے دی گئی۔ اس کے لیے تودورف نے Nanratology کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اردو میں بھی بیانیہ کا بہت چرچا ہوا لیکن خود بیانیہ کیا ہے؟ اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ بیانیہ کی مختصر ترین تعریف سوشلز اور کیلاگ نے یہ کی یہ کہ ہر وہ ادبی متن جس میں دو

خصوصیات ملتی ہیں ، ایک کہانی ، دوسرے کہانی کار وہ بیانیہ ہے ۔ Traugat Pratt کے نزدیک کسی بھی گزشتہ تجربے کی لسانی نمائندگی بیانیہ ہے ۔ بارت کے پاس بیانیہ کا بے حد وسیع تصور ملتا ہے۔ اس نے اپنے مضمون Introduction to the structural Analysis of Narrations میں کیا ہے کہ بیانیہ تمام اصناف میں سب سے اہم اور مقدم ہے انسان جو کہانیاں بیان کرتا ہے اس میں ہر بات اور ہر چیز کو پیش کیا جاسکتا ہے ۔ اس کے کہنے کے مطابق بیانیہ اساطیر میں ، واقعات میں کہانیوں میں جامد اور متحرک پیکروں میں ، رزمیہ میں ، تاریخ میں ، ٹریجڈی میں ، ڈرامے میں ، طربیہ میں ، مصوری میں ، سینما میں ، خبروں میں موجود ہوتا ہے۔ بیانیہ اپنی ساخت کے اعتبار سے ایک طرح سے ہر قسم کی تحریر کو علم اور معلومات کی تمام صورتوں میں اپنے احاطہ میں لے لیتی ہے ۔ کیونکہ زبان اور بیانیہ میں بہت سی چیزیں مشترک ہیں ۔ دونوں میں زمانی مفہوم ملتا ہے ۔ دونوں میں کسی سمت کی طرف حرکت ملتی ہے ۔ بیانیہ کم و بیش ہر ادبی متن کی بنیاد ہوتا ہے ۔ صرف شاعری میں اس کی چند ہی خصوصیات ملتی ہیں ۔ بیانیہ میں ایک منصوبہ کے تحت واقعہ یا واقعات بیان کیے جاتے ہیں ۔ اس میں بہت سے ایسے اجزا ملتے ہیں جس کو ہم جانتے ہیں یا جس کو ہم سن چکے یا دیکھ چکے ہیں ۔ اس میں ایک ارتقا ملتا ہے یا ارسطو کے الفاظ میں ابتدا ، وسط اور اختتام ہوتا ہے ۔ بیانیہ میں واقعات، بیان کرنے والے سے زمانی اور مکانی طور پر دور ہوتے ہیں ۔ اس میں لازمی طور پر ایک بیان کرنے والا ہوتا ہے واضح طور پر جیسے آپ بیتی یا مخفی طور پر جیسے ناول میں ۔ بیانیہ میں پلاٹ کا تصور ہمیشہ سے شامل رہا ہے ۔ گو اس کو مختلف نام دیے گئے ہیں ۔ کہانی سے مراد واقعات ہیں، ان واقعات کی ترتیب پلاٹ ہے ۔ ژینے Geraid Genenlte نے اپنی کتاب Narrative Discourse میں بیانیہ کے تین حصے بتائے ہیں Story. Narrative. Narration یعنی کہانی ، بیانیہ اور بیان ۔ اس میں بھی بیانیہ سے مراد کہانی کے واقعات کی ترتیب و تنظیم ہے ۔ اور بیان سے مراد ،

کہانی کو بیان کرنے کا طریقہ Wayne C. Booths نے اپنی کتاب Rhetoric of fiction میں بیانیہ کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک قصہ (Tale) دوسرے قصہ گو Teller اپنی کتاب Chatman Story & Discourse میں بیانیہ متن کو دو حصوں میں تقسیم کرتا ہے ایک کہانی دوسر ڈسکورس۔ ڈسکورس سے مراد متن کی ترتیب و تنظیم ہے۔ روسی ہئیت دانوں نے بھی بیانیہ کو دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک کو وہ Fabula کہتے ہیں جس سے مراد کہانی کا پورا مواد ہے۔ دوسرے حصے کو وہ (Siuzet) کہتے ہیں۔ اس حصے میں واقعات کی ترتیب و تنظیم اور ان کا انداز پیش کشی شامل ہے۔ اس میں بھی پلاٹ کا مفہوم شامل ہے۔ بیانیہ میں کہانی یا واقعات کے ساتھ " بیان " کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ کہانی بیان کس طرح کی جارہی ہے کونسا نقطہ نظر (Point of View) اپنایا جارہا ہے۔ ژینیے نے Point of View کی جگہ (Focalization) کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ اس کا یہ کہنا ہے کہ کہانی کے راوی سے یا کہانی جس کے نقطہ نظر سے بیان ہورہی ہے اس کے ساتھ ساتھ کہانی میں جس کو فوکس کیا جارہا ہے یا جو مرکز توجہ ہے اس کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ کیونکہ کہانی کے تاثر کو گھٹانے یا بڑھانے میں نقطہ نظر یا Focalization کا بھی بڑا حصہ ہوتا ہے۔

ادبی نظریے میں متن ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا ہے۔ متن کے مطالعے کے سلسلے میں تاریخی، سماجی، سیاسی غرض کہ متن سے ہٹ کر کسی پر بھی توجہ نہیں کی جاتی۔ حد یہ کہ خود مصنف کو اہمیت دی جاتی ہے نہ اس کے منشا کو نہ سوانح کو۔ بارت نے تو مصنف کی موت کا اعلان کردیا ہے۔ بارت نے ایک مضمون The Death of the Author کے نام سے لکھا ہے۔ جس میں روایتی انداز فکر کے خلاف جس میں مصنف ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا تھا یہ نظریہ پیش کیا کہ متن کے لکھے جانے کے بعد مصنف سے اس کا رشتہ ختم ہوجاتا ہے۔ لیکن متن کو مصنف کی زندگی کی روشنی میں دیکھا جاتا ہے اور اس کی توضیح و تشریح کی جاتی ہے۔ حالانکہ متن میں مصنف نہیں بلکہ زبان بولتی ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق متن کی معنوی تہہ داری

کو قاری دریافت کرتا ہے نہ کہ مصنف ۔ مصنف کی موت ہی سے قاری پیدا ہوتا ہے ۔اسی وجہ سے کسی بھی تحریر کو ادبی نظریہ میں تصنیف کے بجائے متن ہی کہا جاتا ہے ۔ متن کہنے پر اصرار اس لیے کیا جاتا ہے کہ کسی بھی متن کو مصنف کا کام یا تصنیف کہنے میں مصنف محوری اور مرکزی حیثیت حاصل کرلیتا ہے ۔ متن کے لکھنے کے بعد اس کا رشتہ مصنف سے ٹوٹ جاتا ہے اور متن اپنی زندگی آپ جیتا ہے ۔
مئیکل فوکو Michel Faucault نے اپنے مضمون (What is an Author?) مصنف کیا ہے ۔ میں کہا ہے کہ مصنف سے تحریر کو وابستہ کردینے کے نتیجے متن کی مختلف قراءت سے جو معنی پیدا ہوتے ہیں ان کو محدود کردیا جاتا ہے بالکل اسی طرح متن کو منشائے مصنف سے وابستہ کردینا اس کی معنوی تہہ داری کو ختم کردینا ہے ۔ اسی وجہ سے ادبی نظریہ میں قاری کو بڑی اہمیت حاصل ہوجاتی ہے ۔ کیونکہ وہی متن کے کثیر المعنی ہونے کا ثبوت بن جاتا ہے ۔
متن کثیر المعنی ہوتا ہے یہ ہم زمانے دراز سے جانتے ہیں بلکہ متن جس قدر اعلیٰ درجہ کا ہوگا اسی قدر اس کی تفسیریں اور شرحیں لکھی جائیں گی ۔ اردو میں غالب کے کلام کی شرحیں اس بات کی گواہی دینے کے لیے کافی ہیں ۔ اور ساختیات میں کثیر المعنویت کو اس کی آخری سرحد تک پہنچایا جاتا ہے ۔یہاں تک پہنچتے پہنچتے خود معنوں کی سانس اکھڑنے لگتی ہے ۔ اس نظریے کو Jacques Derida نے پیش کیا ہے ۔ دریدا کے نظریات بہت فلسفیانہ ہیں ۔ سوسیور زبان کو علامتوں کا نظام سمجھتا ہے ۔ اور یہ نظریہ رکھتا ہے کہ ہر لفظ ایک مستقل معنی رکھتا ہے ۔ دریدا اس کے برخلاف یہ نظریہ پیش کرتا ہے کہ لفظ سے معنی مستقل طور پر وابستہ نہیں ہوتے ۔ معنی کبھی مطلق نہیں ہوتے بلکہ مستقل التویٰ میں رہتے ہیں ۔ مثال کے طور پر خاور کے معنی لغت میں خورشید، خورشید کے معنی سورج ہوں گے معنی یوں ملتوی ہوتے جاتے ہیں ۔ ہم لفظ کے حقیقی معنوں تک پہنچ ہی نہیں سکتے ۔ معنی ملتوی ہوتے ہوتے ایک دائرہ کی شکل اختیار کرلیتے ہیں ۔ اور ہم اس دائرے سے نکل نہیں سکتے ۔ کیونکہ کوئی بھی لفظ کسی بات یا چیز یا خیال حقیقی طور پر پیش کرنے

سے قاصر ہوتا ہے۔ وہ ہیڈیگر Heidegger کے اس خیال سے متفق ہے کہ لفظ کسی بھی چیز کی حقیقت کو پیش نہیں کر سکتا۔ ہیڈیگر اسی وجہ سے (مثال کے طور پر) وجود لکھ کر اس پر چلیپا لگا دیتا تھا لیکن پھر اس پر برابر وہی لفظ لکھ دیتا تھا جیسے مطلب یہ کہ لفظ حقیقت کو بیان کرنے سے قاصر ہے یا ناکافی ہے لیکن اس کے باوجود کسی حقیقت کی نمائندگی کرنے کے لیے خواہ وہ ناکافی ہی کیوں نہ ہو، اس کا لکھا جانا بھی ضروری ہے۔ ہر لفظ دریدا کے نزدیک ایک استعارہ ہوتا ہے۔ استعارہ کے کبھی ایک معنی نہیں ہوتے بلکہ وہ کئی معنوں کے سائے رکھتا ہے۔ یوں زبان بذات دریدا کے نظریے کے مطابق استعارہ ہوتی ہے۔

دریدا کا نظریہ در حقیقت سوسیور کے نظریے کی انتہائی اور منطقی صورت ہے۔ سوسیور کا یہ نظریہ تھا کہ چیزوں کی جو علامتیں ہم نے مقرر کر لی ہیں ان ہی علامتوں کا اختلاف معنی پیدا کرتا ہے۔ میز اور کرسی کے صوتی فرق ہی سے یہ پہچانے جاتے ہیں اسی طرح تضاد سے بھی معنی پیدا ہوتے ہیں جیسے اندھیرا، اجالا۔ سیاہ، سفید۔ نیکی، بدی۔ پھر یہ کہ علامتیں جب مختلف سیاق و سباق میں استعمال ہوتی ہیں تو یہ اس مخصوص سیاق و سباق کی وجہ سے جو معنی ان سے وابستہ ہو جاتے ہیں وہ بالکل ضائع نہیں ہوتے بلکہ کسی نہ کسی حد تک باقی رہتے ہیں۔ دریدا اسی صورت حال کی وجہ سے یہ کہتا ہے کہ لفظ کے معنی کبھی قطعی اور مطلق نہیں ہوتے بلکہ وہ استعارہ کی طرح ہوتے ہیں۔ جب لفظ کے معنی مطلق نہیں ہوتے تو پھر متن کے معنی بھی قطعی اور مختلف نہیں ہو سکتے۔ البتہ قاری متن شکنی کر کے اپنے طور پر معنی پیدا کر لیتا ہے یا اخذ کر لیتا ہے۔ اس طرح ایک متن کے بیسویں نہیں بلکہ پچاسوں معنی ہو سکتے ہیں۔ ہر قاری اپنے طور پر ان کی ترجمانی کر لیتا ہے۔ قاری متن کو سمجھنے کے لیے ان کا تجزیہ اور تحلیل کرتا ہے اور اپنے طور پر اس کی باز تعمیر کرتا ہے اور یوں وہ مصنف کا شریک کار بن جاتا ہے۔

ساختیات اور رد ساختیات کو دو جملوں میں یوں ادا کیا جا سکتا ہے ساختیات میں متن کی معنویت، متن کی ساخت کے اندر ہوتی ہے۔ اور ساختیات

میں متن کی معنویت ، قاری متن شکنی کے ذریعہ اخذ کرتا ہے ۔ اور اگر ان کو دو لفظوں میں بیان کرنا ہو تو یہ کہہ سکتے ہیں ۔ ساختیات میں معنوں کی "جال سازی" ملتی ہے اور روساختیات میں معنوں کی "جعل سازی" ملتی ہے ۔

○ ○ ○

ساختیاتی نظریات کے زوال کے اسباب

ساختیاتی نظریات کا چرچا ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ پہلے فرانس میں پھر یورپ اور امریکا میں بڑے زور و شور سے ہوتا رہا۔ اردو میں بھی ان نظریات کو متعارف کیا گیا اور بڑی دھوم دھام کے ساتھ۔ ہندوپاک میں جب یہ عروج پر پہنچا تو اس وقت تک مغرب میں اس کا زوال شروع ہو چکا تھا اور امریکا میں بعض اہل نظر اس سوال پر بحث شروع کر چکے تھے کہ ان نظریات نے خودکشی کی یا کہ ان کو قتل کیا گیا ہے۔ ہماری ناچیز رائے میں ان کی طبعی موت ہوئی ہے۔ ہند میں تو نہیں البتہ پاک میں اس بات کا اعتراف کیا گیا کہ یہ نظریات اب "قصہ پارینہ" بن چکے ہیں۔ محمد علی صدیقی جو اس بات کے دعوے دار ہیں کہ انھوں نے ہی سب سے پہلے ساختیاتی نظریات کو متعارف کیا تھا۔ وہ خود لکھتے ہیں:

> "مابعد ساختیاتی تنقید ہو یا ساخت شکن تنقید کی شاخیں بمع اپنی مرکزی مکتب کے قصہ پارینہ ہو چکی ہیں۔"

گوپی چند نارنگ کا دعویٰ ہے کہ انھوں نے سب سے پہلے ساختیات کو اردو میں متعارف کیا۔ انھوں نے ساختیاتی نظریات کے ختم ہونے کے بارے میں ایک مدت تک کچھ نہیں کہا۔ البتہ جب "نئی تاریخیت" نے زور حاصل کر لیا تب انھوں نے نئی تاریخیت کو متعارف کرتے ہوئے "بادبان" کے شمارہ (۵) میں لکھا ہے:

> "ساختیاتی فکر نے ادب کی معنی خیزی کے عمل میں ثقافت کے تفاعل کے لیے راہ کھول دی لیکن چونکہ نوعیت کے اعتبار سے یہ مطالعات Diachronic نہ ہو کر Synchronic یعنی یک زمانی تھے اور رد تشکیل کا انحصار فقط متنیت پر تھا۔ چنانچہ نیو کریٹی سیزم اور رد تشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف جو

فقط ہئیت یا فقط لسانیات یا فقط متنیت پر زور دیتے ہیں ۔ رفتہ
رفتہ ایک بغاوت رونما ہوئی اور نتیجتاً ادبی مطالعہ کو جو نیا طور
سامنے آیا ۔ اس کو نئی تاریخیت New Historicism کے نام
سے جانا جاتا ہے ۔"

ساختیاتی نظریات میں بعض کوتاہیاں اور خامیاں ایسی تھیں جس کے خلاف اسی وقت لکھا گیا جب ان کا زور تھا ۔ اس لیے اس کو "بغاوت" کا نام نہیں دیا جاسکتا ۔ کیونکہ بہت سے اہل علم اور اہل قلم نے ابتداہی میں اسے قبول نہیں کیا اور اس کو رد کیا ۔

ساختیاتی نظریات کی حقیقی کوتاہیاں "فقط ہئیت"، "فقط لسانیات" یا "فقط متنیت" پر زور دینے ہی میں نہیں ہیں بلکہ اس سے کہیں زیادہ اہم وجوہات پر ہیں ۔ سب سے پہلی بات ان نظریات کو پیش کرنے والوں کی ساری دلچسپی فلسفے سے تھی ادب سے نہیں ۔ گو ان نظریات کو ماننے والے یہ کہتے ہیں کہ ادبی شعریات کی وہ کمی جو ارسطو سے اب تک چلی آرہی تھی اس کو ان نظریات نے پورا کیا ۔ جیسے تو دوروف کی کتاب The Poetics of Prose کے پیش لفظ میں جوناتھن کلر Sonaldra Culler نے لکھا ہے کہ ساختیاتی نظریات اس کمی یا ضرورت کو پورا کررہے ہیں ۔ یہ بات خواہ کلر کہے یا تو دوروف صحیح نہیں ہے اس لیے کہ ان نظریات کا اطلاق ادبی تخلیقات پر نہ ہونے کے برابر ہوا ہے ۔ اس کے برخلاف ارسطو کی شعریات کا اطلاق ہر قسم کی تخلیقات پر ہوا ہے ۔ اس سلسلے میں یہ بھی بے حد غور طلب بات ہے کہ ارسطو نے اپنے نظریات کی بنیاد تحریری مواد پر اور خاص طور پر ادبی تحریروں پر رکھی تھی ۔ جب کہ ساختیات کا نظریہ بول چال Spoken Language کی زبان پر استوار ہوا ہے ۔ ارسطو نے اپنی شعریات کی بنیاد چونکہ ادبی تخلیقات پر رکھی تھی ۔ اسی وجہ سے ان کا اطلاق ہزاروں سال سے ادبی تخلیقات پر ہوتا آیا ہے اور آج بھی ہورہا ہے اور ہمیشہ ہوتا رہے گا ۔ یہ بہت اہم اور دلچسپ بات ہے کہ ارسطو ایک عظیم فلسفی ہونے کے باوجود "بوطیقا" میں اپنے

نظریات کی بنیاد فلسفہ پر نہیں بلکہ ادب پر استوار کرتا ہے ۔اسی وجہ سے وہ اس قدر جامع اور ہمہ گیر ہیں کہ آج بھی ادبی شعریات کو متعین کرنے میں ان سے مدد لینا ناگزیر بن جاتا ہے ۔ اس کے برخلاف ساختیاتی نظریات ساز اپنے نظریات کی بنیاد ادب پر نہیں بلکہ فسلفہ پر رکھتے ہیں ۔ Ferdinand de Saussure کے لسانی نظریات تمام تر فلسفیانہ ہیں ۔ اس نے زبان کی تعمیر یا تشکیل یا وضع یا ساخت کے بارے میں جو اپنے نظریات پیش کیے ہیں ۔ وہ تمام تر زبان کے تعلق سے تھے اور فلسفہ لسان کو پیش کرتے ہیں ۔ یہ ایک ناقابل انکار حقیقت ہے کہ ساختیاتی نظریات کی بنیاد رکھنے والوں کی ساری دلچسپی فلسفے سے تھی ۔ ان کا بنیادی مقصد ادب کے تعلق سے نظریات سازی کرنا تھا ہی نہیں ۔ سوسیور نے خواب میں بھی شاید نہیں سوچا ہوگا کہ اس کے فلسفہ لسان کا اطلاق ادب پر ہوگا ۔ دریدا کی بھی ادب سے دلچسپی ثانوی تھی ۔ اس کے نظریات کا محور و مرکز ساختیات کو رد کرنا تھا ۔ ظاہر ہے جو عمارت مضبوط بنیادوں پر کھڑی نہیں کی جاتی وہ زیادہ مدت تک کھڑی نہیں رہ سکتی ۔ یہی وجہ ہے کہ ساختیاتی نظریات کا زوال ہی نہیں ہوا بلکہ ان کی " موت " واقع ہو گئی ۔ اس لیے ادبی شعریات کے نظریات جو اس سلسلے میں بتائے گئے وہ پاور ہوا ثابت ہوئے ۔ ارسطو کی شعریات کے بعد ساختیاتی شعریات کو اہمیت دینا اور یہ کہنا کہ اس موضوع پر جو کام نہیں ہوا تھا یا جو کمی تھی اس کو یہ نظریات پورا کر رہے ہیں ۔ خواہ مخواہ کی بات ہے ۔ ارسطو کی " بوطیقا " کو بھول کر موجودہ صدی کے یہ ذہین لوگ ایسی باتیں کہہ رہے ہیں ۔ اس لیے کہ ارسطو نے اپنے نظریات ادب کے لیے پیش کیے تھے اس کے برخلاف سوسیور اور دریدا کے نظریات ادبی تخلیقات کے لیے پیش نہیں کیے گئے ہیں ۔ ارسطو کی " بوطیقا " کے ابتدائی پیراگراف یا تمہید کو پڑھنے کے بعد یہ بات بالکلیہ واضح طور پر روز روشن کی طرح سامنے آتی ہے کہ وہ ادبی شعریات پیش کرنا چاہتا ہے ۔ وہ " بوطیقا " کی تمہید میں لکھتا ہے :

" فن شاعری کے عنوان کے تحت میرا مقصد صرف اس فن ہی کے

بارے میں کچھ کہنا نہیں ہے بلکہ ایسے مواد پر بھی بحث کرنا ہے
جیسے شاعری کی مختلف اقسام اور ان کے مخصوص مناصب ۔ اس
قسم کے پلاٹوں کی تعمیر جو ایک نظم کی کامیابی کے لیے ضروری ہیں
ساتھ ساتھ اس کے مختلف حصوں کی ماہیت اور تعداد اور اسی قسم
کے دوسرے امور جو اس قسم کے مطالعہ سے سروکار رکھتے ہیں ۔"

(ڈاکٹر جمیل جالبی ۔"ارسطو سے ایلیٹ تک")

سوسیور اور دریدا کے پیش نظر "فن شاعری" کے بارے میں کچھ کہنا نہیں تھا ۔ نہ تو وہ شاعری کی "مختلف اقسام" اور ان کے "مخصوص مناصب" سے بحث کرنا چاہتے تھے نہ تو ان بیچاروں کو پلاٹ کی تعمیر و تنظیم سے کچھ لینا دینا تھا ۔ لیکن بعد میں آنے والے اہل قلم نے کھینچ تان کر ان نظریات کا غلاف ادب و شعر پر چڑھنا چاہا اس بے جا کوشش و کاوش میں یہ نظریات تار تار ہوگئے ۔ لیکن ان سے ادب میں "ریشہ دوانی" خوب ہوئی ۔ ادب سے ان نظریات کو وابستہ کرنے کی کوشش اور کاوشیں اپنی ساری ذہانت اور توانائیاں صرف کرنے کے بعد ان کے ہاتھ جو لگا وہ صرف "طریقۂ کار" تھا ۔ اس کد و کاوش میں بقول رینے ویلک "شاعری اور ادب" غائب ہوگئے ۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ان نظریات میں فلسفے ہی کو بنیادی حیثیت حاصل تھی ۔ اس بات کا اظہار ان نظریات کی تعبیر و تشریح کرنے والوں نے جگہ جگہ کی ہے ۔ گوپی چند نارنگ نے بے شبہ بڑی عرق ریزی کی ہے ۔ انھوں نے اس موضوع پر لکھی ہوئی بلامبالغہ سینکڑوں کتابوں کا مطالعہ کیا ہے ۔ اس موضوع پر مغرب میں لکھی ہوئی شاید ہی کوئی قابل ذکر کتاب ہو جس کا حوالہ ان کی کتاب "ساختیات ، پس ساختیات اور مشرقی شعریات" میں ملتا ہے ۔ مغرب کی کتابوں کو کھنگلنے کے بعد انھوں نے مشرقی شعریات کا مطالعہ پیش کیا ہے ۔ "سنسکرت شعریات اور ساختیاتی فکر" اسی طرح "عربی ، فارسی شعریات اور ساختیاتی فکر" میں جو مماثلتیں ملتی ہیں ان کا جائزہ بڑی ژرف نگاہی سے پیش کیا ہے ۔ انھوں نے بڑی توجہ اور انہماک سے اس موضوع پر کام کیا ہے ۔ اور حالی کے "مقدمہ شعر و شاعری" کے ٹھیک ایک صدی

بعد یعنی ۱۹۹۳ء میں اپنی یہ کتاب شائع کی ہے ۔ گویا ادبی نظریہ سازی کی دوسری کتاب انھوں نے لکھی ہے ۔ یہ بات انھوں نے منکسرانہ انداز میں کہی ہے ۔ لیکن اس کو کیا کیا جاسکتا ہے کہ خود مغرب میں ان نظریات کی اب کوئی اہمیت نہیں رہی ۔ اور خود گوپی چند نارنگ کو اس کتاب کے شائع ہونے کے چند سال بعد ہی یہ اعتراف کرنا پڑا " ساختیات اور رد تشکیل سمیت ان تمام رویوں کے خلاف ۔ ۔ ۔ ۔ بغاوت رونما ہوئی ۔ " اسے بغاوت کہیئے یا موت بہر حال ان نظریات کا زوال ہوا اور اب وہ " قصہ پارینہ " بن چکے ہیں ۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ یہ نظریات صرف تیس چالیس سال کے بعد ہی کیوں رو بہ زوال ہوگئے ۔ ارسطو کے نظریات دو ہزار سال سے زیادہ عرصہ گزرنے کے باوجود بھی اہمیت رکھتے ہیں ۔ خود ہمارے ادب میں حالی کے نظریات سو سال گزرنے کے باوجود بھی اپنا اعتبار رکھتے ہیں ۔ جیسا کہ کہا جاچکا ہے کہ ارسطو اور حالی کے نظریات ادبی تخلیقات اور ادب پر استوار ہوتے ہیں جب کہ ساختیاتی نظریات فلسفے پر ۔ گوپی چند نارنگ اس موضوع پر لکھی ہوئی کم و بیش تمام اہم کتابوں سے بحث کرتے ہوئے جگہ جگہ یہ لکھتے ہیں کہ یہ تمام نظریات فلسفے کے ذیل میں آتے ہیں یا ان کی نوعیت فلسفیانہ ہے ۔ ذیل میں ان کی کتاب " ساختیات ، پس ساختیات اور مشرقی شعریات " کے چند اقتباسات پیش کیے جارہے ہیں :

" ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقہ کار ہے " (ص ۲۵)

" دریدا کی تحریروں کے بارے میں یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ ان کی درجہ بندی نہایت مشکل ہے ، یعنی ان کو فلسفہ کی ذیل میں رکھا جائے یا متن کی تنقید کے ذیل میں ۔ بلاشبہ دریدا کے مباحث بنیادی طور پر فلسفیانہ نوعیت کے ہیں ۔ اس لیے فلسفہ کے ذیل میں آتے ہیں ۔ " (ص ۲۳۲)

"ردِ تشکیل اگرچہ فرانسیسی فلسفہ ہے لیکن اسے شہرت امریکا میں حاصل ہوئی۔" (ص ۲۳۲)

ساختیاتی نظریات کے زوال کا سب سے اہم سبب یہی ہے کہ وہ فلسفیانہ نظریات ہیں سوسیور نے لسانیات پر جو لکچر دیئے تھے وہ اس کی موت کے بعد اس کے ساتھیوں اور شاگردوں نے مرتب کر کے شائع کیے۔ اس کا انتقال ۱۹۱۳ء میں ہوا۔ ایک مدت تک یعنی کوئی چالیس پچاس سال تک ادبی مباحث میں ان کی طرف توجہ نہیں کی گئی۔ لیکن ۱۹۶۱ء کے معنی یعنی تیس چالیس سال کے اندر یہ اپنے عروج پر پہنچ کر زوال پذیر ہو گئے۔

سوسیور نے زبان کی ساخت کے سلسلے میں دو اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔ ایک کو وہ لانگ Lange کہتا ہے جس سے مراد زبان کی ساری لفظیات اور گرامر ہے اسی ساخت سے ماخوذ انفرادی بول چال کی زبان ہوتی ہے جس کے لیے اس نے Parole کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ سوسیور سے پہلے زبان کو ایک فطری عمل سمجھا جاتا تھا لیکن سومیور زبان کو علامتوں یا نشانات کا ایک خود ساختہ نظام قرار دیتا ہے۔ رولان بارت اپنی کتاب Writing Zero Degree & Elements of Semiology میں لکھتا ہے کہ سوسیور نے اپنی کتاب "کورس ان جنرل لنگوسٹکس میں یہ نظریہ پیش کیا ہے کہ علامتوں کے نشانات کی ایک عمومی سائنس موجود ہے، لسانیات جس کا ایک حصہ ہے۔ اس وجہ سے علم نشانیات Semiology کے تحت کوئی بھی نشانات کا نظام آئے گا۔ لیکن عام سماجی زندگی میں نشانات کا کوئی ایسا نظام موجود نہیں ہے جو زبان کے نشانات سے علیحدہ ہو۔ اس وجہ سے بارت کے کہنے کے مطابق پھر زبان ہی کے نظام کی طرف رجوع ہونا پڑے گا۔ یوں علم نشانیات کا لسانیات کا حصہ نہیں رہتا بلکہ لسانیات کا ایک حصہ علم نشانیات بن جاتا ہے۔ کیونکہ زبان بذات خود نشانات یا علامتوں کا ایک نظام ہے۔ زبان کے لیے جو نشانات مقرر کر لیے گئے ہیں وہ بذات خود کچھ نہیں ہوتے زبان کی مجموعی ساخت ہی میں وہ اہمیت اور امتیاز حاصل کرتے ہیں۔

لسانی علامتوں یا نشانات کا مجموعی طور پر جو رشتہ یا ربط لسانی ساخت سے جو ہوتا ہے اسی کے مطالعے کو لسانی ساختیات کہا جاتا ہے۔ سوسیور زبان کو نشانات کا خود ساختہ نظام اس لیے کہتا ہے کہ یہ نشانات من مانی طور پر کسی بھی سماج میں مقرر کرلیے جاتے ہیں۔ ہر چیز کے لیے ایک صوتی نشان یا علامت مقرر کرلی جاتی ہے۔ ایک لفظ سے ایک خیال یا تصور وابستہ کرلیا جاتا ہے۔ من مانی اور خود ساختہ نظام سوسیور زبان کو اس لیے کہتا ہے کہ ایک زبان میں ایک چیز کے لیے جو لفظ ملتا ہے دوسری زبان میں اسی چیز کے لیے بالکل الگ اور مختلف لفظ ملتا ہے۔ بہرحال ہر چیز اور ہر بات کے لیے الگ الگ جو صوتی نشان یا علامت مقرر کرلی گئی ہے۔ اسی سے زبان کی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ چیونٹی کہنے سے جو تصور، خیال یا پیکر ابھرتا ہے ہاتھی کہنے سے بہت ہی الگ اور مختلف خیال یا تصور پیدا ہوتا ہے۔ علامتوں یا نشانات کا یہی اختلاف اور تضاد زبان کو بامعنی بناتا ہے۔ سوسیور سے پہلے ادب کے مطالعے میں زبان کو بعض لوگ ضمنی یا ثانوی حیثیت دیتے تھے اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ زبان خیالات، احساسات اور تصورات کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ لیکن سوسیور زبان کو خود زندگی میں محوری اور مرکزی حیثیت دیتا ہے۔ وہ یہ کہتا ہے کہ مختلف خیالات اور تصورات میں فرق اور امتیاز زبان ہی کرتی ہے۔ حد یہ کہ دنیا کی حقیقت کا ادراک زبان ہی کے ذریعہ ہوتا ہے۔ لاکان کا تو یہ کہنا ہے کہ دنیائے الفاظ ہی دنیائے اشیاء کی تخلیق کرتی ہے۔ It is the world of words that create the world of things ظاہر ہے کہ یہ باتیں فلسفیانہ موشگافیاں ہیں۔ حقائق ان نظریات کو جھٹلاتے ہیں۔ دنیا میں گونگے اور بہرے بھی زندگی گزارتے ہیں۔ وہ زبان کے ذریعے نہیں بلکہ دوسرے حواس کے ذریعے چیزوں میں فرق کرتے ہیں۔ جانور ہر قسم کے اشیا میں فرق کرتے ہیں۔ اور مختلف چیزوں کی حقیقت کو سمجھتے ہیں اور ان میں فرق اور امتیاز کرکے زندگی گزارتے ہیں اسی طرح وہ بچہ جو ابھی زبان نہیں سیکھتا وہ بھی روکر اور ہنس کر مختلف چیزوں میں جو فرق ہے اس کو ظاہر کرتا ہے۔ اس حقیقت کے ادراک کا واحد ذریعہ زبان کو

ٹھہرانا صحیح نہیں ہے۔ کیونکہ ہر جاندار کے لیے حقائق کا شعور صرف زبان کا رہین منت نہیں ہوتا۔ بھوک اور پیاس کا شعور یا ادراک ایک اندرونی احتیاج ہے اس کے لیے الفاظ یا زبان اس کے تعلق سے کچھ نہیں کر سکتے۔ بھوک اور پیاس مٹ سکتی ہے تو صرف پانی اور غذا سے اس کو جاننے پہچاننے کے لیے زبان کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اس لیے یہ دعویٰ کے ہر چیز کو ہم زبان ہی کے ذریعہ جانتے اور پہچانتے ہیں۔ صرف فلسفیانہ خیال آرائی ہے۔ وہ فلسفہ جو نطق کے علاوہ انسان کے دوسرے تمام حواس کو مفلوج، معطل یا ناکارہ سمجھتا ہو خود بے کار ہے۔ انسان پتھر اور پھول میں چھو کر فرق کرے گا ہی۔ کرخت اور سریلی آواز میں لازمی طور پر امتیاز کرے گا۔ کڑوی اور میٹھی چیز میں جو تضاد ہے اس کو وہ چکھ کر محسوس کر لیتا ہے۔ خوشبو سے محظوظ ہونے اور بدبو سے دور رہنے میں زبان کا کیا کام ہے؟ انسان جب بھی مژگاں اٹھائے گا صد جلوے روبرو ہو جائیں گے۔ اس کے لیے زبان کا نہیں "دید کا احسان اٹھانا پڑتا ہے۔ انسان کے سارے حواس سے صرف نظر کر کے اسے زبان کے قید خانے میں محدود و محصور کر دینا ایک غیر انسانی نظریہ ہے۔ ڈیوڈ ہرش نے بجا طور پر کہا ہے۔ ساختیاتی نظریہ ساز فلسفیوں کا کھیل کھیل رہے ہیں۔ جس کو وہ خود نہیں سمجھتے اور فلسفیوں کے ڈسکورس میں الجھ رہے ہیں جن پر ان کو قابو نہیں ہے۔ اس سلسلے میں اس نے بہت پتے کی بات یہ کہی ہے۔ جب تک ادبی نقاد اس غیر انسانی Anti Humanistic ڈسکورس سے دور نہیں ہوں گے اور اس جگہ واپس نہیں ہوں گے جہاں سے وہ دوسروں کو ادبی ڈسکورس کے سمجھنے میں مدد دے سکیں۔ ہم اس وقت تک تکلیف دہ منطق اور ایسی ہی فکر میں الجھے رہیں گے۔

ساختیاتی نظریے میں ادبی ڈسکورس کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہ اصطلاح آج کل بہت استعمال ہو رہی ہے۔ کیونکہ یہ ایک خاص معنویت رکھتی ہے۔ لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ اسی اصطلاح کو اس کا حقیقی مفہوم سمجھے بغیر استعمال کیا جا رہا ہے۔ گوپی چند نارنگ اسے "مدلل بیان" کہتے ہیں۔ عتیق اللہ نے اپنی کتاب "فرہنگ اصطلاحات" میں اس کو "مخاطبہ" کہا ہے۔ لیکن دونوں ہی ڈسکورس کا حقیقی مفہوم

ظاہر کرنے سے قاصر رہے ہیں ۔ عتیق اللہ کا یہ بھی کہنا ہے کہ جدید لسانی معنی مستعملہ معنوں سے مختلف نہیں ہیں ۔ اگر جدید معنوں اور مستعملہ معنوں میں کوئی فرق نہ ہوتا تو اس اصلاح کو رواج دینے کی ضرورت ہی کیوں پیش آتی ۔ ساختیاتی نظریے میں اس کی ضرورت اس وجہ سے پڑی کہ ڈسکورس میں ساخت کا مفہوم پوشیدہ ہوتا ہے ۔ ہر ڈسکورس اپنی ایک لسانی ساخت رکھتا ہے اور اپنی خاص خصوصیات رکھتا ہے ۔ جملہ جس طرح سے اپنی مخصوص ساخت رکھتا ہے اور جب تک یہ ساخت نہ ہو جملہ، جملہ نہیں کہلاتا بالکل اسی طرح سے ہر ڈسکورس بھی اپنی ایک مخصوص ساخت رکھتا ہے ۔ اس وجہ سے رولان بارت نے جملے کو ایک مختصر ترین ڈسکورس کہا ہے اور ڈسکورس کو طویل جملہ ۔ ڈسکورس کو طویل جملہ کہنے سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ اس کی ایک خاص متنی ساخت ہوگی ۔ اس کے ذریعہ کسی خاص سچائی یا حقیقت کا اظہار یا ادراک ہوگا ۔ اس بات کی مزید وضاحت کرتے ہوئے بارت کہتا ہے کہ ڈسکورس مختلف قسم کے جملوں کا مجموعہ نہیں ہوتا بلکہ بذات خود ایک بڑا (Great) جملہ ہوتا ہے ۔ ڈسکورس کا یہ بھی مفہوم ہوتا ہے کہ زبان، سماجی اور تاریخی واقعات ایک دوسرے سے مربوط ہوتے ہیں ۔ خاص قسم کے سماجی اور تاریخی حالات میں ایک خاص زبان پیدا ہوتی ہے ۔ جیسے شاہی نظام میں درباروں میں ایک خاص زبان پیدا ہوتی تھی ۔ اور یہ کہ زبان اپنی باری میں ان واقعات پر اثرانداز ہوتی ہے ۔ ایسی زبان ایک خاص قسم کا اثر اور قوت رکھتی ہے ۔ فوکو Michel Foucault کا نظریہ یہ ہے کہ زبان سیاسی اور سماجی اختیار اور اقتدار حاصل کر لیتی ہے ایسی صورت میں سچائی اور حقیقت اضافی حیثیت حاصل کر لیتے ہیں ۔ کیونکہ ان کی ترجمانی الگ انداز سے ہوتی ہے ۔ وہ طبقہ جو زبان کی قوت کی وجہ سے اقتدار حاصل کرتا ہے اپنے طور پر سچائی کی توجیہہ کرتا ہے ۔ اور " سچائی " کے ذریعہ ہی قوت حاصل ہو سکتی ہے ۔ جیسے ایک زمانے میں سنسکرت کے پنڈتوں کو ایک خاص قوت اور اقتدار حاصل ہو گیا تھا ۔ سماجی دنیا میں مختلف ڈسکورس پیدا ہوتے ہیں جو خاص قسم کے سماجی ادارے پیدا کرتے ہیں ۔ جیسے

قانونی ادارے، قانونی ڈسکورس پیدا کرتے ہیں، طبی ادارے طبی ڈسکورس کو فروغ دیتے ہیں۔ یہ ڈسکورس ہماری زندگی پر جس طرح اثرانداز ہوتے رہتے ہیں اس کا ہم کو احساس نہیں ہوتا۔ یہ ڈسکورس ایک دوسرے مل کر اور ایک دوسرے کی مخالفت میں بھی فروغ پاتے ہیں۔ مختلف ڈسکورس مل کر ایک نیا ڈسکورس بھی پیدا کرتے ہیں۔ اس کی بہترین مثال ناول ہے۔ جس میں سیاسی، نفسیاتی، مذہبی، اخلاقی، معاشی ڈسکورس کی نشان دہی آسانی سے کی جا سکتی ہے۔ یہ تمام ڈسکورس ناول کے ڈسکورس میں شامل رہتے ہیں۔ ہر ڈسکورس کی فنی ساخت دوسرے سے الگ اور مختلف ہوتی ہے۔ قانونی ڈسکورس، طبی ڈسکورس سے الگ اور مختلف ہوگا۔ یوں ڈسکورس بہت وسیع مفہوم رکھتا ہے۔ اس کو شاید ضابطۂ بیان کہنا صحیح ہو۔

ساختیاتی نظریے کو دریدا Jacques Derrida نے بالکل الگ اور مختلف موڑ دیا۔ سوسیور زبان کو نشانات یا علامتوں کا خود ساختہ نظام کہتا ہے۔ یہ نشانات یا علامتیں من مانی طور پر مقرر کر لیے گئے ہیں۔ معنویت الفاظ کے فرق، اختلاف یا تضاد کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ ہر متن گویا معنوں کا ایک جال پیدا کرتا ہے۔ اس جال سازی میں متن اسیر ہوتا ہے۔ متن میں معنویت الفاظ کی جال سازی سے پیدا ہوتی ہے۔ معنویت اسیر ہوتی ہے متن کے اس جال میں دریدا، سوسیور کے بنیادی نظریے کو اپناتے ہوئے اس کے ساخت کے نظریے کو رو کرتا ہے۔ سوسیور کا یہ نظریہ ہے کہ الفاظ اور اشیا میں کوئی رشتہ ہے ہی نہیں۔ ہم نے اپنی سہولت کے لیے ہر شے کے لیے ایک صوتی علامت مقرر کر لی ہے۔ اور اس صوتی علامت یا نشان سے ایک شے کا تصور وابستہ کر لیا ہے۔ یوں ہر لفظ کے ایک معنی مقرر کر لیے گئے ہیں۔ دریدا، نتشے کے اس خیال کو اپناتا ہے کہ کوئی لفظ بھی چیز کی حقیقت کو ظاہر کر سکتا ہے نہ پوری طرح اس کی نمائندگی کر سکتا ہے۔ اسی وجہ سے نتشے وجود لکھ کر اس پر چلیپا لگا دیتا تھا اس طرح دریدا ایک طرح سے یہ کہتا ہے کہ لفظ میں معنی ہوتے ہی نہیں کیونکہ وہ مستقل طور پر التوا میں رہتے ہیں۔ خاور کے

معنی خورشید، خورشید کے معنی سورج ۔یوں کسی لفظ کے مستقل معنی نہیں ہوتے ۔اس لیے کسی بھی متن کے بھی کوئی مستقل معنی نہیں ہوتے ۔ بلکہ ہر پڑھنے والا اپنے طور پر اس کے معنی اخذ کرلیتا ہے جیسا کہ ہم اوپر بتا چکے ہیں سوسیور کے نزدیک متن کے معنی الفاظ کی جال سازی (Network) سے پیدا ہوتے ہیں ۔ گویا معنی الفاظ کے جال میں اسیر ہوتے ہیں ۔ معنوں کو اخذ کرنے یا معنی برآمد کرنے کے لیے اس جال کو توڑنا پڑے گا ۔یہی رد تشکیل Deconstraction ہے ۔ دریدا کا نظریہ اتنا آسان نہیں ہے بلکہ بہت پیچیدہ ہے ۔ لیکن یہاں اس کو آسان ترین صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے ۔جب لفظ کے کوئی مطلق یا مستقل معنی نہیں ہوں گے تو ظاہر ہے کہ متن کے بھی کوئی مطلق اور مستقل معنی نہیں ہوسکتے ۔ یہ قاری ہوتا ہے جو متن کی ساخت یا تشکیل کو توڑ کر اس سے معنی اخذ کرتا ہے ۔وہ اپنے طور پر متن کو توڑ کر پھر اسے جوڑتا ہے اور متن کی معنویت کو متعین کرتا ہے ۔ اسی طرح منشائے مصنف کی اہمیت نہیں ہوتی بلکہ قاری کی بڑی اہمیت ہوتی ہے ۔ بارت اپنی کتاب S/Z میں یہ کہتا ہے کہ قاری انفعالی طور پر متن کا حاصل کرنے والا نہیں ہوتا بلکہ وہ متن کا پیدا کرنے والا ہوتا ہے ۔ ساختیاتی نظریات میں صرف متن ہی کی طرف توجہ مرکوز رہتی ہے ۔ مصنف کے حالات، اس کے زمانے یا متن سے ہٹ کر کسی چیز پر بھی توجہ نہیں کی جاتی ۔ اسی وجہ سے ساختیات داں اس بات کا دعویٰ کرتے ہیں کہ وہ متن کا مطالعہ بہت قریب (Close Reading) اور باریک بینی سے کرتے ہیں ۔ اسی طرح کی بہت سی باتیں ساختیات دانوں کے ہاں ملتی ہیں، ساختیات دانوں یا اس کے علم برداروں اور مجموعی طور پر ساختیاتی نظریات میں جو خامیاں اور کوتاہیاں ملتی ہیں ان کو ایک ایک کرکے ہم لیں گے اور اس پر بحث کریں گے ۔

سب سے پہلے متن کے غائر مطالعہ یا قریبی مطالعہ Close Reading کی بات ڈیوڈ ہرش نے ایک بہت ہی دلچسپ اور صحیح اعتراض اس پر کیا ہے ۔ اس کا کہنا ہے کہ ساختیاتی نظریات ادبی متن سے ہم کو قریب کرنے کی بجائے دور لے جاتے

ہیں ۔ اس لیے کہ وہ اس بات پر غور نہیں کرتے کہ نظم کی معنویت کیا ہے؟ کوئی شاعر یا ناول نگار کیا کہہ رہا ہے؟ یا یہ کہ کون سی خوبیاں ادبی متن کو عظمت بخشتی ہیں یا پھر یہ کہ بڑے ادبی کارنامے اور معمولی ادبی کام میں کیا اور کیوں فرق ہے؟ ان اہم ادبی سوالات سے ہٹ کر ساخیاتی نظریہ سازوں کی توجہ اس بات پر ہوتی ہے کہ زبان کیا ہے؟ معنی کیا ہے؟ وہ نظم پر یا ادبی تخلیق پر توجہ نہیں کرتے صرف زبان ہی کی ساخت کو دیکھتے ہیں ۔ وہ لسانی ساخت یا نظام کی کارکردگی کو دیکھتے ہیں ۔ ہرش کا یہ بھی کہنا ہے کہ یہ سوالات نئے نہیں ہیں البتہ نئی بات یہ ہے کہ ان کی توجہ صرف ان سوالات پر مرکوز رہتی ہے ۔ وہ فلسفیوں کی طرف جس قدر جھکتے جاتے ہیں اسی قدر ادبی تخلیقات سے دور ہوتے جاتے ہیں ۔ کلنتھ بروکس اس میں اور اضافہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ادب سے ان کا تعلق ثانوی رہتا ہے اور منشا فلسفہ کا آموختہ کرنا ہوتا ہے ۔ فلسفے سے ان کی دلچسپی اس قدر بڑھ گئی ہے کہ وہ مابعد الطبعیات کو ختم کرتے جارہے ہیں ۔ اس وجہ سے ادبی تخلیقات کو وہ جمالیاتی شے کی طرح نہیں دیکھ پارہے ہیں ۔ اسی وجہ سے یہ کہا جاتا ہے کہ ساختیاتی نظریے میں دلچسپی طریقۂ کار پر مرکوز رہتی ہے ۔ اور ادبی کارنامے کی تحسین اور اہمیت پر ان کی توجہ نہیں ہوتی ۔ Michel Lane نے ساختیات کو متعارف کرنے کے لیے ایک کتاب Introdcution to Structuralism لکھی ہے جس میں وہ لکھتا ہے کہ ساختیات میں ساختیاتی اوزاروں (Tools) کے بارے میں تو بہت لکھا گیا ہے ۔ لیکن ان اوزاروں کا اطلاق ادبی تخلیقات پر بہت کم ہوا ہے ۔ ساختیاتی نظریات کی بہت بڑی خامی اور کوتاہی یہ بھی ہے کہ اس کے ذریعہ ادب کی تحسین اور اس کی قدر و قیمت متعین کرنے میں ان سے کوئی مدد نہیں ملتی ۔ مین نے ساختیاتی نظریات کے ابتدائی زمانے میں یہ بات کہی تھی کہ علامتوں کا یہ نظام ایک اعلیٰ ادبی متن اور دوسرے درجے کے ادب میں فرق نہیں کر سکتا ۔ ساختیات میں بڑی ادبی تخلیق اور معمولی درجے کی کتاب میں امتیاز کرنے کا کوئی اصول ملتا ہے اور نہ پیمانہ ساختیاتی نظریے کی یہ ایسی کوتاہی تھی جو اسے لے ڈوبنے والی تھی اور

بعد میں ایسا ہی ہوا۔

ساختیاتی نظریات میں زبان ہی کو سب کچھ سمجھا جاتا ہے۔ زبان کے سوا ساختیاتی نقطہ نظر میں کسی بھی چیز کی اہمیت نہیں ہے۔ رینے ویلک ادب میں زبان کو اہم اور مقدم قرار دیتے ہوئے یہ کہتا ہے کہ دنیا کی اہم ترین تخلیقات زبان سے آزاد ہو کر بھی دنیا کو متاثر کرتی رہی ہیں یعنی ان کے تراجم ہوتے ہیں۔ ویلک کا یہ بھی کہنا ہے کہ بہت سے تراجم اعلیٰ درجے کے بھی نہیں ہیں اس کے باوجود جس زبان میں وہ لکھے گئے ہیں ان سے آزاد ہو کر بھی اپنی اہمیت رکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں وہ ہومر، ڈانٹے، شکسپیر، گوئٹے، ٹولسٹائے اور دوستووسکی کے نام لیتا ہے۔ اس کا یہ کہنا کہ زبان کے سوا بھی اہم ادبی کارناموں میں اس کا مرکزی خیال، پیکر تراشی، پلاٹ، مواد کی تعمیر و تشکیل، کردار، ادبی صنف کی خصوصیات اس کے علاوہ المیہ یا طربیہ انداز ان تمام پر زبان سے ہٹ کر بھی بحث ہو سکتی ہے اور ہوتی ہے۔ اس لیے ادبی کارنامے کو صرف زبان تک محدود کر دینا صحیح نہیں ہے۔

متن کی زبان پر توجہ مرکوز کر دینے کے سلسلے میں ساختیات دانوں نے بہت دلچسپ نظریے پیش کیے ہیں۔ اعلیٰ درجے کے ادبی متن کو ہم کارنامہ کہتے ہیں۔ ادبی تخلیق کہتے ہیں یا اسی طرح کے دوسرے الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن ساختیات داں ادبی تخلیق کو صرف متن ہی کہتے ہیں۔ اس لیے کہ ان کے نزدیک ادبی متن کو کام یا کارنامہ یا تخلیق کہنا کا مطلب یہ ہے کہ اس کو مصنف سے وابستہ کر دینا ہے۔ جب کہ متن مصنف کا پیدا کردہ نہیں ہوتا بلکہ متن کی وجہ سے مصنف جانا پہچانا جاتا ہے۔ گویا متن مصنف کی تخلیق کرتا ہے نہ کہ مصنف متن کی۔ دوسری بات یہ کہ زبان۔ پہلے سے موجود ہوتی ہے مصنف تو اس سے صرف استفادہ کرتا ہے۔ زبان کسی متن کے وجود میں آنے سے پہلے بھی موجود ہوتی ہے۔ متن میں بھی موجود ہوتی ہے متن سے باہر بھی موجود ہوتی ہے۔ اس لیے بارت کا کہنا ہے: "یہ زبان ہوتی ہے جو بولتی ہے نہ کہ مصنف" It is Language that Speaks not the author بارت نے اپنے ایک مضمون کا عنوان ہی یہ رکھا ہے: مصنف کی

موت The Death of the Author جس کا مطلب یہ ہے کہ متن کے وجود میں آنے کے بعد، متن کا تعلق مصنف سے نہیں رہتا بلکہ متن اپنی زندگی آپ جیتا ہے۔ اس لیے نہ تو مصنف کی زندگی کے حالات کی اہمیت ہوتی ہے نہ اس کے زمانے کی اہمیت ہوتی ہے۔ اس لیے مصنف کا منشا بھی اہمیت نہیں رکھتا۔ اس لیے کہ متن کثیر المعنی ہوتا ہے۔ مصنف کے منشے سے وابستہ کرکے متن کی معنویت کو محدود کر دیا جاتا ہے۔ ہر قاری اپنے زمانے، اپنے سماجی حالات کے مطابق متن سے معنویت اخذ کرتا ہے۔ ساختیات دانوں کے یہ تمام نظریے اصل میں انتہاپسندی کے شکار ہیں۔ ہم اگر غور و فکر سے کام لیں تو ان نظریات کا ایک رخاپن ظاہر ہو جائے گا۔

ساختیات دانوں کو ہر قسم کی تخلیق کو متن کہنے پر اصرار اصل میں ان کی بیچارگی کو ظاہر کرتا ہے۔ اس لیے ان کے پاس کوئی ایسا پیمانہ، کسوٹی یا آنکنے کی قوت نہیں ہے۔ جس سے وہ مختلف متون میں فرق کر سکیں۔ جب کوئی ہیرے اور کوئلے میں فرق کرنے کی تمیز ہی نہیں رکھتا تو وہ دونوں ہی کو "کاربن" کہے گا۔ کیونکہ ہیرے اور کوئلے کی اصل ایک ہے یعنی کاربن ہے۔ کسی بھی تحریر کو مصنف سے بے تعلق کرنے کی بات اور منشائے مصنف کو اہمیت نہ دینے کی بات یا مصنف کی موت کا اعلان شعوری یا غیر شعوری طور پر ناقابل قبول ہے۔ اس کا ثبوت خود ایک مثال سے مل جائے گا۔ "شب خون" میں ایک مباحثہ اس عنوان سے چلا کہ "بارت نے کیا کہا"۔ اس مباحثہ میں گوپی چند نارنگ، شمس الرحمن فاروقی اور وزیر آغا شامل تھے۔ ان سب نے بارت کا مطالعہ کیا تھا اور کم از کم اس زمانے میں ساختیاتی نظریات سے متاثر تھے۔ لیکن کسی نے بھی یہ نہیں بتایا کہ بارت نے کیا کہا اس کی کوئی اہمیت نہیں ہے یا مصنف کا منشا کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ البتہ متن کا مفہوم یہ ہے۔ تینوں حضرات اس بات پر مصر تھے کہ بارت کا منشا وہی ہے جو "میں" نے اخذ کیا ہے۔ اس بحث سے متن کے کثیر المعنی ہونے کی بات اور مصنف کے منشا کی اہمیت نہ ہونے کا نظریہ باطل ہو جاتے ہیں۔ حالانکہ یہ

دونوں نظریے ایک حد تک صحیح ہیں۔ مصنف کے منشا کو اہمیت نہ دینے کا ایک نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ معنویت کے ایک ابعاد کو آپ غیر ضروری طور پر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس صورت میں بھی آپ معنوں کو محدود کر رہے ہیں۔ جس طرح متن کے معنوں کو مصنف کے منشا تک منحصر کر دینا معنی کو محدود کر دیتا ہے۔ بلکہ مصنف کے منشا کی وجہ سے معنی محدود نہیں ہوتے ہیں۔ جس کی گواہی غالب کے شارحین کے پاس ملتی ہے۔ غالب نے اپنے بعض اشعار کے جو معنی بتائے ہیں اس سے اختلاف بھی کیا گیا ہے۔ متن کثیر المعنی ہوتا ہے اس سے اختلاف نہیں کیا جا سکتا لیکن کن معنوں کو اہمیت دی جائے اور کون سے معنی ناقابل قبول ہیں اس سلسلے میں ساختیاتی نظریات ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتے۔ ساختیاتی نظریے کے پرستار بھی دبی زبان سے اس خامی کا اعتراف کرتے ہیں۔ گوپی چند نارنگ اپنی کتاب میں لکھتے ہیں:

> "ردتشکیل قرات معنی کے دشت بے پایاں میں لا کر چھوڑ دیتی ہے
> یہ اعتراض بقول ڈینی اینڈرسن کچھ ایسا بے جا بھی نہیں ہے۔"
> (ص ۲۴۰)

قاری کو اہمیت دیتے ہوئے مصنف کے منشا کو اہمیت نہ دینا بھی بنیاد طور پر غلط ہے۔ مغرب کے اتنے بڑے اور ذہین لوگ اس حقیقت کو کیسے اور کیوں کر بھول گئے کہ مصنف ہی متن کا پہلا قاری ہوتا ہے۔ کم از کم اولین قاری کی حیثیت سے اس کے پیش کردہ معنوں پر غور ضروری ہو جاتا ہے۔ بے حد حیرت ہوتی ہے کہ یہ بات کسی کے بھی پیش نظر نہیں رہی۔ ایک اور بات قابل غور اس سلسلے میں بھی ہے کہ جب قاری اساس تنقید کی اہمیت ہے تو لازمی طور پر مصنف اساس تنقید کی بھی اہمیت ہوگی کیونکہ مصنف سے اس کے قاری ہونے کا حق کس طرح چھینا جا سکتا ہے۔ خواہ وہ متن اس ہی کا تخلیق کردہ کیوں نہ ہو۔ وہ بہر حال اپنے تخلیق کردہ متن کا پہلا قاری ہے۔

کلینتھ بروکس نے اس سلسلے میں بہت صحیح اور اہم بات کہی ہے۔ اس کے

کہنے کے مطابق مصنف اساس تنقید ہو کہ قاری اساس تنقید یا متن اساس تنقید، یہ تمام تنقیدی نظریات یا انداز اپنی اپنی جگہ اور اپنے اپنے حدود میں صحیح ہیں۔ ہر اساس کی اپنی اپنی جگہ اہمیت ہے۔ جیسا کہ اس سے پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ خرابی یا خامی اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ان کو پیش کرنے والے انتہا پسندی کا شکار ہو جاتے ہیں۔

مصنف کی موت کا نظریہ یا اس کو اہمیت نہ دینے کا نظریہ اصل میں انسانی نفسیات اور فطرت کے مغائر ہے۔ بڑی اور عظیم شخصیتوں سے انسان ہمیشہ سے متاثر ہوتا آیا ہے۔ عظیم اور بڑی شخصیتوں کی ایک ایک چیز کی حفاظت کی جاتی ہے انھیں محفوظ رکھا جاتا ہے۔ جب ان کے پہنے ہوئے کپڑوں یا استعمال کی ہوئی چیزوں کی اتنی وقعت ہوتی ہے تو ان کی تحریر کردہ باتوں کو خود ان کی تخلیق کے سلسلے میں بالکل نظر انداز کر دینا انسانی فطرت سے ناواقفیت کی دلیل ہے یا "تجاہل عارفہ" کی انتہا ہے۔ ساختیاتی نظریات میں ایسی کوئی بھی بات نہیں تھی جو بالکل نئی ہو یا اس سے پہلے نہ کہی گئی ہو۔ اس کو نئی بنانے کی دھن میں ان کو پیش کرنے والوں نے انتہا پسندی سے کام لیا اور یہی انتہا پسندی انھیں لے ڈوبی۔

گوپی چند نارنگ نے ساختیاتی نظریات کے بارے میں ایک سچی اور اچھی بات یہ کہی ہے:

"ساختیات فقط ایک فلسفیانہ اصول اور طریقۂ کار ہے۔"

اس کے زوال کا سب سے بڑا سبب یہی فلسفیانہ اصول اور طریقۂ کار ہے۔ ایک ایسا اصول اور طریقے کار جس کا اطلاق انفرادی ادبی تخلیقات پر نہیں ہو سکتا۔ یہ نظریات ادبی تخلیقات کی تحسین میں ہماری کوئی رہنمائی نہیں کرتے۔ یہ اصول ایسے نہیں ہیں جن کا اطلاق انفرادی ادبی تحریروں پر ہو سکے اور ہم اعلیٰ درجے کی ادبی تخلیقات کے محاسن اور اعلیٰ درجے کی ادبی تخلیقات کے محاسن اور ادنیٰ درجے کی تحریروں کے معائب کو سمجھ سکیں۔ اسی وجہ سے ان کو زوال ہوا۔ یہ حقیقی معنوں میں تنقیدی لنترانی بن کر رہ گئے۔

غالب کی انفرادیت

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

غالب کا یہ شعران کی انفرادیت کو ظاہر کرنے کے لیے کافی ہے ۔ کسی بھی شاعر کی عظمت اور بڑائی اسی بات میں مضمر ہوتی ہے کہ وہ ہر بات اس طرح کہے کہ سننے والے کو یہ احساس ہو کہ اس کے دل کی ترجمانی ہو رہی ہے ۔ یہ احساس کہ شاعر جو بات کہہ رہا ہے وہ سننے والے کی دل کی بات ہے کسی بھی شاعر کی سب سے بڑی کامیابی ہے ۔غالب کی عظمت یہی ہے کہ ان کے زمانے سے اب تک نسلوں کی نسلیں گزر گئی ہیں ۔ جس میں ہر قسم اور ہر مزاج کے لوگ شامل تھے ، ان سب کے لیے غالب کی "تقریر کی لذت" میں فرق نہیں آیا ہے ۔ بلکہ جیسے جیسے زمانہ گزرتا جارہا ہے ، اس میں اور اضافہ ہوتا جارہا ہے اور آج بھی وہ شخص جس نے غالب کے کلام کا مطالعہ کیا یہ کہنے پر مجبور ہے:

میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

غالب کے کلام میں یہ خوبی کس طرح پیدا ہوئی اس کے اسباب یوں تو کئی ہیں لیکن اس کا سب سے بڑا اور اہم سبب ان کے کلام کا تنوع اور رنگارنگی ہے ۔ زندگی کی شاید ہی کوئی جذباتی کیفیت ہو جس کو انھوں نے نہ پیش کیا ہو ۔ رشید احمد صدیقی اس تعلق سے لکھتے ہیں:

> "غالب کی شخصیت اور شاعری کے مطالعے سے جو حقیقت سامنے آتی ہے وہ یہ ہے کہ انھوں نے ہماری داخلی حیاتی زندگی کے جو احساسات ، واردات ، کیفیات و جذبات ، بالفاظ دیگر جملہ ذہنی تجربات سے عبارت ہے ، نہایت جامع ، حقیقیت آمیز، گہرا، دلپذیر، متنوع اور معنی آفریں اظہار و ابلاغ کیا ہے ۔ اس سے ہمارے ادب

میں دائمی قدر و قیمت کے ادبی اقدار کی تخلیق میں بیش بہا مدد ملی ہے
غالب سے ہماری ذہنی سفر میں ایک مفید رفیق و رہبر کی حیثیت
رکھتے ہیں جس کی موجودگی سے اس سفر کی اہمیت اور دلچسپی میں
بڑے خوشگوار اضافے کا احساس ہوتا ہے۔" (غالب کی شخصیت اور
شاعری۔ص ۵۵ دہلی یونیورسٹی ۱۹۷۰ء)

غالب کی تقریر میں یہ جو لذت پیدا ہوئی ہے، اس کا ایک اور سبب ان کا انداز بیان بھی ہے۔غالب کو خود احساس تھا کہ ان کا انداز بیان منفرد ہے۔اس لیے وہ کہتے ہیں:

ہیں اور بھی دنیا میں سخنور بہت اچھے   کہتے ہیں کہ غالب کا ہے انداز بیان اور

انداز بیان کی یہی انفرادیت غالب کو سارے اردو شعرا میں ممتاز بناتی ہے۔ محبوب کے گھر آنے کا مضمون بہت پامال ہے۔اس میں ایسی بات پیدا کرنا ہے کہ شعر ضرب المثل بن جائے۔یہ صرف غالب کے انداز بیان کا کرشمہ ہے:

وہ آئیں گھر میں ہمارے ، خدا کی قدرت ہے
کبھی ہم ان کو ، کبھی اپنے گھر کو دیکھتے ہیں

بہت سامنے کی بات ہے کہ اگر کوئی چیز ناممکن ہو تو ہم اس کے حصول کی کوشش ترک کر دیں گے۔لیکن جب کسی چیز کے ملنے کا امکان ہو تو ظاہر ہے کہ ہم کوشش کرتے رہیں گے۔اس معمولی بات کو غالب جس غیر معمولی انداز میں بیان کرتے ہیں وہ انہی کا حصہ ہے:

ملنا ترا اگر نہیں آساں ، تو سہل ہے   دشوار تو یہی ہے کہ ، دشوار بھی نہیں ہے

"آسان" اور "دشوار" کے موضوع کو غالب ایک اور طرح بیان کرتے ہیں اور انسانی فطرت پر سے پردہ اٹھاتے ہیں۔انسان جب کسی چیز کا عادی ہو جاتا ہے تو اس چیز کو برداشت کرنا مشکل نہیں رہتا۔اس حقیقت کو غالب بالکل نئے انداز میں بیان کرتے ہیں:

رنج سے خوگر ہو انساں تو مٹ جاتا ہے رنج   مشکلیں مجھ پر پڑی اتنی کہ آساں ہو گئیں

غالب کے انداز بیان میں جو خوبی اور ندرت پیدا ہوتی ہے اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ وہ اچھی تشبیہات اور استعارات استعمال کرتے ہیں۔حالی ، غالب کے کلام کی اس

خصوصیت کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"مرزا نے استعارہ و کنایہ و تمثیل کو جو کہ لٹریچر کی جان اور شاعری کا لمان ہے اور جس کی طرف ریختہ گو شعرا نے بہت کم توجہ کی ہے۔ ریختہ میں بھی نسبتاً اپنے فارسی کلام سے کم استعمال نہیں کیا اور شعرا نے استعارے کو صرف محاورات اردو میں بلاشبہ استعمال کیا ہے لیکن استعارے کی قصد سے نہیں بلکہ محاورہ بندی کے شوق میں استعارے بلاقصد ان کے قلم سے ٹپک پڑے ہیں۔"

تشبیہ ، استعارہ ، کنایہ اور تمثیل اعلیٰ درجے کی شاعری کے لیے ناگزیر ہوتے ہیں۔ انسانی جذبات اس قدر لطیف ، اس درجہ نازک اور متنوع ہوتے ہیں کہ عام الفاظ ان جذبات کو پوری طرح ادا کرنے سے قاصر ہوتے ہیں۔ اسی وجہ سے شاعر خارجی اور بیرونی اشیاء کے ذریعہ ان کو ادا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ کوئی ایسی خارجی شئے ڈھونڈ نکالتا ہے جو اس کے اندرونی احساس کی ترجمانی کر سکے۔ جب کسی انسان پر کوئی مصیبت پڑتی ہے ، کوئی بلا نازل ہوتی ہے تو وہ آر کیے پر مجبور نہیں رہ سکتا۔ یہ ایسی داخلی اور اندرونی کیفیت ہے جو صرف محسوس کی جا سکتی ہے۔ اس کا اظہار اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب کہ خارجی شئے کا سہارا لیا جائے۔ اسی وجہ سے غالب کہتے ہیں:

آگ سے ، پانی میں بجھتے وقت اٹھتی ہے صدا   ہر کوئی ، درماندگی میں ، نالہ سے ناچار ہے

آگ اپنی خاموشی سے جلنے کے لیے مشہور ہے۔ خاص طور پر انگارے بڑی ہی خاموشی سے جلتے رہتے ہیں۔ لیکن وہ انگارے جو کوئی آواز یا ذرا سی بھی آواز نہیں کرتے اگر ان کو پانی میں ڈال دیا جائے یا ان پر پانی ڈال دیا جائے تو ان سے بھی بجھتے وقت آواز پیدا ہو جاتی ہے۔ اسی طرح سے ہر انسان مصیبت میں "نالہ" کیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ غالب اسی اندرونی کیفیت کو ایک خارجی شئے کی حالت کے ذریعہ ظاہر کرتے ہیں۔ اسی کو ٹی ایس۔ ایلیٹ Objective Co - Relative کہتا ہے: غالب اگر اس تمثیل سے کام نہ لیتے تو اس پوری کیفیت کا بھرپور اظہار ممکن نہیں تھا۔

استعارہ بھی شاعری میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ دراصل زبان کا ہر لفظ یوں تو

ایک استعارہ ہوتا ہے لیکن کثرت استعمال سے استعارہ کی آب و تاب اس میں ختم ہو جاتی ہے۔ اس لیے ہر بڑا شاعر اپنے استعارے آپ وضع کرتا ہے۔ جب کوئی لفظ لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوتا ہے بلکہ نئے معنوں میں استعمال ہوتا ہے تو استعارہ کہلاتا ہے۔ جیسے "گل" کہہ کر محبوب یا معشوق مراد لینا" بلبل" کہہ کر عاشق مراد لینا۔ یہ سب استعارے ہیں۔ جو کوئی لفظ مسلسل استعارے کے طور پر استعمال ہوتا ہے وہ عام طور پر علامت کہلاتا ہے۔ جیسے "گل و بلبل"، "شمع و پروانہ" کو اردو شاعری کے رموز و علائم کہا جاتا ہے۔ غالب کے کلام میں بھی نئے نئے استعارے ملتے ہیں۔ استعارے کی وجہ سے شعر میں حسن اور معنویت گہرائی اور گیرائی پیدا ہوتی ہے یوسف حسین خان اس کی وضاحت غالب کے حوالے سے یوں کرتے ہیں:

" رو میں ہے رخش عمر کہاں دیکھیے تھمے

نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں

استعارے سے معنی کو چار چاند لگ گئے اور لفظوں کے برجستہ چناؤ نے خود معنی کی بلندی اور تاثیر پیدا کرنے میں مدد دی۔ شعر کے مجموعی اثر میں لفظ اور معنی کے علاوہ ردیف، قافیہ، بحر اور زمین سب نے اپنا اپنا حصہ ادا کر دیا۔ یہ مجموعی اثر اس نوعیت کا ہے جو شعر کی تخلیق سے قبل شاعر کے تخیل اور جذبے میں جنم لے چکا تھا۔ شروع میں لطف اور تاثیر شاعر کے دل کی ملکیت تھی۔ لفظوں کا جامہ زیب تن کرنے کے بعد ہم بھی حصہ دار بن گئے۔ جب تک اردو زبان زندہ ہے اس زبان کو سمجھنے والے غالب کے کلام سے نہ صرف لطف اندوز ہوتے رہیں گے بلکہ اس تخلیقی مسرت میں بھی حصہ دار ہوتے رہیں گے۔" (غالب اور آہنگ غالب ص ۱۸۰، غالب اکیڈمی دہلی ۱۹۶۸ء)

دراصل جو عظیم شاعر ہوتا ہے وہ اپنی زبان خود بناتا ہے۔ اس کے لیے خیالات، جذبات اور احساسات ایسے ہوتے ہیں کہ وہ عام زبان میں ادا نہیں ہو سکتے۔ اگر عام زبان میں انھیں ادا کرنے کی کوشش کی جائے تو خیال کی ترسیل نہیں ہوتی۔ اس وجہ سے وہ زبان کی تخلیق خود کرتا ہے۔ جس کا مفہوم یہ ہے کہ وہ نئی زبان بناتا ہے جس کا مطلب یہ ہے کہ وہ عام الفاظ کو بالکل نئے معنوں میں استعمال کرتا ہے پھر نئی تراکیب استعمال کرتا ہے۔ اسی کو زبان کی تخلیقی استعمال کہا جاتا ہے۔ غالب کی

انفرادیت اس میں بھی ہے کہ انھوں نے اپنی زبان خود بنائی ہے۔اسی وجہ سے ان کے زبان و بیان میں ایسا اچھوتا پن ملتا ہے جو کسی اور شاعر کے کلام میں ملنا ناممکن ہے۔ زبان کے اسی تخلیقی استعمال کی وجہ سے شاعر مروجہ قواعد زبان کی پابندی نہیں کرتا کیونکہ وہ خود ایک نئی زبان کی تخلیق کرتا ہے۔اسی بات کو عبدالرحمن بجنوری اس طرح پیش کرتے ہیں:

"فنون لطیفہ میں موسیقی یا مصوری کی تحصیل کے لیے علم الاصوات اور علم الالوان کا جاننا لازمی ہے۔لیکن گاہ گاہ ایک ایسا آتش نفس مغنی مانی علم مصور پیدا ہوتا ہے جو بلا تعلیم اپنے زمانے کا مجتہد ہوتا ہے بعینہٖ کبھی کبھی ایک ایسا پیغمبر سخن دنیا میں آتا ہے جو نظریات اور قواعد زبان سے آزاد اور صرف روح القدوس کا ترجمان ہوتا ہے شکسپیر اور غالب کا کام قواعد زبان کی پابندی نہیں ہے یہ قواعد زبان کا کام ہے کہ ان کی پابندی کرے۔یا ان کی خاطر اپنی درسیات میں خاص ضمیمہ جات کا اضافہ کرے۔" (دیوان غالب جدید المعروف بہ نسخہ حمیدیہ (دیباچہ) ص ۲۴-۲۵، اترپردیش اردو اکاڈمی لکھنو ۱۹۸۲ء

غالب جو استعارے استعمال کرتے ہیں ان میں بھی بڑی ندرت اور جدت ہوتی ہے۔ جیسے ذیل کے اشعار میں محبوب کے "وقت سفر" کو انھوں نے قیامت کے دم لینے سے تعبیر کیا ہے۔انسان کی معمولی حیثیت سے غیر معمولی مرتبہ حاصل کرنے کو قطرہ سے "گہر" ہونا کہا ہے۔اور اس میں جو خطرات در پیش ہوتے ہیں انھیں "حلقہ، صد کا ہنگ" (مگرمچھ کے دہانے) کہا ہے۔انسان بلندی پر پہنچنے سے پہلے جب کسی مصیبت میں گرفتار ہوجاتا ہے تو اسے "دام سخت" میں اڑنے سے پہلے گرفتار ہونے سے تعبیر کیا ہے:

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز پھر ترا وقت سفر یاد آیا
دام ہر موج میں ہے حلقۂ صد کام نہنگ دیکھیں کیا گزرے ہے قطرے پہ گہر ہونے تک
بہناں تھا دام سخت قریب آشیاں کے اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

غالب کے انداز بیان میں جو اچھوتا پن ہے اس کی وجہ صرف ان کا کمال فن ہی نہیں

بلکہ ان کی غیر معمولی شخصیت ہے۔ان کی شخصیت بھی بڑی ہی منفرد تھی۔ان کی شخصیت کی تعمیر میں نسلی اور خاندانی اثرات سے لے کر اس زمانے کی تہذیب اور اس کی قدریں ایسی جذب تھیں جیسے آئینے میں جوہر۔غالب کے مزاج میں جہاں ایک خاص قسم کا استغنا تھا، ایک فلسفیانہ بلندی تھی۔جہاں سے دنیا انہیں " بازیچہ اطفال " نظر آتی تھی۔وہیں " تماشائے گلشن اور تمنائے چیدن " کا جذبہ بھی پوری شدت سے موجود تھا۔اس کی وجہ سے ان کی شخصیت بڑی ہی جاذب نظر بن گئی تھی۔ان کی شاعری میں جو رنگا رنگی آئی ہے اس کی وجہ ان کی شخصیت کی نیرنگیاں ہیں۔غالب کی شخصیت میں جو عظمت تھی وہ بھی انھیں منفرد بناتی تھی۔ان کی اس " انفرادیت " میں جو " آفاقیت " ہے، اس کے تعلق سے آل احمد سرور لکھتے ہیں:

" غالب کی عظمت اس بات میں ہے کہ ان کے پاس دل کی آنکھ بھی ہے اور سیرِ لالہ زار بھی۔بلکہ دل کی آنکھ نے لالہ زار کو ایک خاص رنگ عطا کیا ہے۔غالب سے پہلے کسی شاعر کے یہاں ایسی بھرپور شخصیت نہیں ملتی۔اس بھرپور شخصیت کا لازمی حصہ تنہائی ہے اور غالب کی یہ تنہائی، مردم بیزاری کی وجہ نہیں۔آدمیوں میں رہتے ہوئے اپنے الگ وجود اور الگ دنیا پر اصرار کی وجہ سے ہے۔اس تنہائی نے ان کو ہر موج کے ساتھ بہنے نہ دیا، نہ ہجوم میں کھونے دیا۔اس نے ان کے نفس کی حفاظت کی۔ان کے ذہن کو تر و تازہ رکھا۔حادثوں کے بوجھ میں دبنے نہ دیا سرخوشی میں بدمست ہونے نہ دیا اس نے انھیں پابندی Dependence کے بجائے آزادی Independence سکھائی۔اس نے ان کی انفرادیت کو چمکایا اور اس انفرادیت کو افادیت کی گونج بنا دیا۔" (مسرت سے بصیرت تک ص ۱۵۷)

شخصیت کا یہی انفرادی انداز شاعری کو بھی انفرادی رنگ و آہنگ عطا کرتا ہے۔اور ایسے اشعار ان سے کہلواتا ہے:

بازیچہ ، اطفال ہے دنیا مرے آگے   ہوتا ہے شب و روز تماشہ مرے آگے

ایک کھیل ہے اورنگ سلیماں، مرے نزدیک ایک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

غالب کی اس پوری غزل میں ان کی شخصیت کی انفرادی شان موجود ہے جو اس کے ایک ایک شعر سے ٹپکتی ہے:

پھر دیکھیے، انداز گل افشانی گفتار
رکھ دے کوئی، پیمانہ و صہبا مرے آگے
لماں مجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے کلیسا مرے آگے
عاشق ہوں پر معشوق فریبی ہے مرا کام
مجنوں کو برا کہتی ہے لیلا مرے آگے
خوش ہوتے ہیں پر وصل میں یوں مر نہیں جاتے
آئی شب ہجراں کی تمنا مرے آگے
گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے
ہم پیشہ و ہم مشرب و ہم راز ہے مرا
غالب کو برا کیوں کہو "اچھا" مرے آگے

غالب کی شخصیت اور عظمت کی انفرادیت اس بات میں بھی پوشیدہ ہے کہ غالب اپنی کمزوریوں اور کوتاہیوں کا احساس رکھتے ہیں اور ان کا مذاق اڑانے کی قوت رکھتے ہیں اس طرح ان کی شخصیت کے تاریک پہلو بھی روشن ہوجاتے ہیں۔ وحید اختر غالب کی شخصیت کی اس انفرادیت کو خراج تحسین پیش کرتے ہوئے کہتے ہیں:

"آج بھی ایسے لوگ موجود ہیں جو غالب کی شخصیت، علمیت اور زندگی کے بعض پہلوؤں کی تاریکی ہی کو سامنے لاکر اس پر زور دیتے

ہیں اور اس طرح غالب کی عظمت کو کم کرنے کے درپے ہیں لیکن
ایسے محققین اور ناقدین ، یہ بھی بھول جاتے ہیں کہ غالب ان
کوتاہیوں اور کمزوریوں کے باوجود اس لیے عظیم ہے کہ سب سے
پہلے اس نے اپنی کمزوریوں کا مذاق اڑایا اور اپنی غرض مندیوں پر خود
کو ملامت کی حتی کہ اپنے علم و کمال کو بھی بے وقعت گردانا۔ یہ
رویہ ایک ایسے شخص کا ہے جو حیات و کائنات کو دائروں اور لکیروں
میں نہیں بانٹتا۔ غالب اپنے آپ سے بلند ہوکر اپنا مذاق اڑانے کی
صلاحیت رکھتے ہیں۔" (عرفان غالب ص ۱۴۱۔ یونیورسٹی پبلی کیشنز
ڈویژن علی گڑھ ص ۱۹۷۳ء)

غالب کی شخصیت کا یہی بانکپن اور انفرادیت ہے جو ان کے اشعار میں اپنا جلوہ دکھاتی
ہے۔ ان کی شاعری کی لطافت کے پیچھے ان کی شخصیت کام کرہی ہے۔ اسی وجہ سے
غالب کہتے ہیں:

لطافت بے کثافت جلوہ پیدا کر نہیں سکتی
چمن زنگار ہے آئینہ ، باد بہاری کا

غالب اپنے علم اور کمال کو بھی جس طرح ہیچ جانتے ہیں وہ ان کے اس شعر سے ظاہر ہے

ہم کہاں کے دانا تھے ، کس ہنر میں یکتا تھے
بے سبب ہوا غالب ، دشمن آسمان اپنا

غالب کی شخصیت بہت ہی پہلودار تھی۔ اس میں بڑی گہرائی اور گیرائی تھی۔ اس کا ہر
پہلو اپنا ایک خاص رنگ رکھتا تھا۔ شخصیت کی یہی پہلوداری اور رنگارنگی اس کی
شاعری کو بھی آفاقی ہمہ گیری عطا کرتی ہے۔

ممتاز حسین غالب کی شخصیت کی اسی انفرادیت کے تعلق سے لکھتے ہیں:
" غالب کی شخصیت بڑی ہمہ گیر اور پہلو دار تھی۔ وہ ایک رند ہزار
شیوہ تھا۔ فطرت نے اسے اپنا آئینہ راز بنا رکھا تھا۔ اس کے اس
آئینے میں پوری فطرت انسانی جلوہ گری تھی مع اپنی کمزوریوں اور
بلندیوں کے۔" (نقد حرف ص ۲۶۔ مکتبہ جامعہ دہلی۔ پہلا ہندوستانی

ایڈیشن ۱۹۸۵ء)
شخصیت کی پہلو داری ان کی شاعری میں بھی پوری طرح جلوہ گر ہوتی ہے۔ حالی نے سب سے پہلے ان کی شاعری کی اس انفرادی خصوصیت کو محسوس کیا تھا۔ وہ غالب کی شاعری کی اسی انفرادیت کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"مرزا کی طرز ادا ایک خاص چیز ہے جو اوروں کے ہاں بہت کم دیکھی گئی ہے اور جس کو مرزا اور دیگر ریختہ گویوں کے کلام میں مابہ الامتیاز کہا جاتا ہے۔ ان کے اکثر اشعار کا بیان ایسا پہلو دار واقع ہوا ہے کہ بادی النظر میں اس سے کچھ اور معنی مفہوم ہوتے ہیں، مگر غور کرنے کے بعد اس میں ایک دوسرے معنی نہایت لطیف پیدا ہوتے ہیں۔ جن سے وہ لوگ جو ظاہری معنوں پر قناعت کر لیتے ہیں لطف نہیں اٹھا سکتے۔" (یادگار غالب ص ۸۵)

حالی نے اس کے بعد کئی اشعار کی تشریح نہایت ہی بصیرت افروز انداز میں کی ہے۔ انھوں نے غالب کے چند اشعار کی تشریح یوں کی ہے:

کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کر گھر یاد آیا

اس شعر سے جو معنی متبادر ہوتے ہیں وہ یہ ہیں کہ جس دشت میں ہم ہیں وہ اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر یاد آتا ہے یعنی خوف معلوم ہوتا ہے۔ مگر غور کرنے کے بعد اس سے یہ معنی نکلتے ہیں کہ ہم تو اپنے گھر ہی کو سمجھتے تھے کہ ایسی ویرانی کہیں نہ ہوگی، مگر دشت بھی اس قدر ویران ہے کہ اس کو دیکھ کر گھر کی ویرانی یاد آتی ہے:

کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد

اس شعر کے ظاہری معنی یہ ہیں کہ جب سے مر گیا ہوں مرد افگن عشق کا ساقی یعنی معشوق بار بار صلا دیتا ہے یعنی لوگوں کو شراب عشق کی طرف بلاتا ہے۔ مطلب یہ کہ میرے بعد شراب عشق کا کوئی خریدار

نہیں رہا۔ اس لیے اس کو بار بار صلا دینے کی ضرورت ہوتی ہے۔ مگر زیادہ غور کرنے کے بعد جیسا کہ مرزا خود بیان کرتے تھے، اس میں ایک نہایت لطیف معنی پیدا ہوتے ہی۔ اور وہ یہ کہ پہلا مصرع ہی ساقی کی صلا کے الفاظ ہیں اور اس مصرع کو وہ مکرر پڑھ رہا ہے۔ ایک دفعہ بلانے کے لہجے میں پڑھتا ہے کون ہوتا ہے حریف نے مردافگن عشق یعنی کوئی ہے جو مے مردافگن عشق کا حریف ہو؟ پھر جب اس آواز پر کوئی نہیں ہوتا تو اسی مصرع کو مایوسی کے لہجے میں پڑھتا ہے:

کون ہوتا ہے حریف مے مردافگن عشق

یعنی کوئی نہیں ہوتا۔ اس میں لہجہ اور طرز ادا کو بہت دخل ہے۔ کسی کو بلانے کا لہجہ اور مایوسی سے چپکے چپکے کہنے کا اور انداز ہے۔ جب اس طرح مصرعے مزکور کی تکرار کروگے فوراً یہ معنی ذہن نشین ہو جائیں گے:

" سر کے اڑانے کے جو دعوے کو مکرر چاہا
ہنس کے بولے کہ تیرے سر کی قسم ہے ہم کو

اس شعر میں "تیرے سر کی قسم ہے ہم کو" اس جملے کے دو معنی ہیں ایک یہ کہ ترے سر کی قسم ہے یعنی کبھی ہم تیرا سر اڑائیں گے۔ اور دوسرے یہ کہ ہم کو ترے سر کی قسم ہے یعنی کبھی ہم تیرا سر نہیں اڑائیں گے۔ جیسے کہتے ہیں کہ آپ کو تو ہمارے ہاں کھانے کی قسم ہے یعنی کبھی ہمارے ہاں کھانا نہیں کھاتے۔"

غالب کے اشعار کی یہ تہہ داری ان کو تمام اردو شاعروں میں منفرد بناتی ہے۔ جیسا کہ حالی نے کہا ہے کہ غالب نے خود بعض اشعار کی تشریح کی تھی اور معنوی تہہ داری کو واضح کیا تھا۔ غالب اسی وجہ سے یہ دعوی کرتے ہیں:

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

گنجینہ معنی کا طلسم پیدا کرنا غالب کا ایسا اور امتیاز بردست انفرادی کارنامہ ہے جس کی نظیر اردو کے کسی اور شاعر کے ہاں نہیں ملتی۔یہی وجہ ہے کہ غالب کے کلام کا اتنی شرحیں لکھی گئی ہیں اور آج تک یہ سلسلہ جاری ہے۔مثال کے طور پر غالب کا ایک شعر ہے:

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

سید علی حیدر طباطبائی اپنی "شرح دیوان اردوئے غالب" میں لکھتے ہیں:

"بندش کی خوبی اور محاورہ کے لطف نے اس شعر کو سنبھال لیا ورنہ غالب سا شخص اس بات سے بے خبر نہیں ہے کہ جی کی بات جی ہی میں رکھنا المعنی فی بطن الشاعر کہلاتا ہے۔اس شعر سے یہ سبق لینا چاہیے کہ بندش کے حسن اور زبان کے مزہ کے آگے اساتذہ ضعف معنی کو بھی گوارا کر لیتے ہیں۔"

اس کے برخلاف حسرت موہانی، بیخود دہلوی اور سعید اس شعر کا مطلب یہ بتاتے ہیں کہ اگر کچھ دن زندگی مہلت دے تو ہم ترک محبت کی کوشش کریں گے۔طباطبائی جیسے غالب شناس کا یہ کہنا کہ معنی، شاعر کے بطن ہی میں رہ گئے۔اس بات کو ظاہر کرتا ہے کہ غالب کے اشعار کی تہہ داری تک ایسے بڑے غالب شناس بھی نہیں پہنچ سکے۔حالانکہ "اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے" میں ایک گنجینہ معنی چھپا ہوا ہے۔حسرت، بیخود اور دوسروں نے یہ معنی اخذ کیے ہیں کہ "ہم ترک محبت کی کوشش کریں گے" صرف یہی نہیں بلکہ اس کے یہ بھی معنی ہو سکتے ہیں کہ "عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر" اس لیے ہم اور طریقہ اختیار کریں گے اور اس کا دامن "حریفانہ" کھینچیں گے۔یہ بھی مطلب شعر کا ہو سکتا ہے کہ ہم ثابت کر کے دکھا دیں گے کہ ہم ہی اس کے سچے پرستار ہیں۔یہ بھی کہ ہم اب کوئی ایسا راستہ اختیار کریں گے کہ وہ ہماری محبت کا قائل ہو جائے گا۔اس طرح کئی مطالب اس شعر کے ہو سکتے ہیں اسی وجہ سے غالب کے کلام کی اتنی شرحیں لکھی گئی ہیں اور اسی طرح لکھی جاتی رہیں گی۔

غالب کے کلام کی شوخی بھی اس کی شدید انفرادیت کو ظاہر کرتی ہے۔حالی

نے سب سے پہلے ان کی خصوصیت کو نمایاں کیا ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"کیا ریختہ میں اور کیا فارسی میں، کیا نثر میں، کیا نظم میں؟ باوجود سنجیدگی و متانت کے شوخی و ظرافت ہے جیسا کہ مرزا کے انتخابی ہم شعار سے ظاہر ہوگا۔ مرزا سے پہلے ریختہ گو شعرا میں دو شخص شوخی و ظرافت میں بہت مشہور گزرے ہیں۔ ایک سودا دوسرا انشا، مگر دونوں کی تمام شوخی اور خوش طبعی ہجوگوئی یا فحش و ہزل میں صرف ہوئی۔ بخلاف مرزا غالب کے کہ انھوں نے ہجو یا فحش یا ہزل سے کبھی زبان قلم کو آلودہ نہیں کیا۔" (یادگار غالب ص ۱۰۳)

غالب کی شوخی اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ وہ خدا کے حضور میں بھی اپنی شوخی سے باز نہیں آتے۔ آسمان کے تعلق سے یہ کہا جاتا ہے کہ اس کے سات طبق ہیں۔ ان سات آسمانوں کو شاعر سات (۱+ ۲+ ۴= ۷) لئے شراب کے جام سے تعبیر کرتا ہے۔ اور کہتا ہے کہ ساقی، گردوں سے بھی عشرت کی خواہش کرنا بے کار ہے کیونکہ اس کے پاس ایک دوچار ایسے جام ہیں جو الٹے ہوئے یعنی خالی ہیں جس میں شراب کی ایک بوند بھی نہیں ہے:

ے عشرت کی خواہش، ساقی گردوں سے کیا کیجئے
لئے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی

خدا سے شکوہ کرتے ہوئے بھی وہ اپنی شوخی کو قائم رکھتے ہیں:

زندگی اپنی جب اس شکل سے گزری غالب
ہم بھی کیا یاد کریں گے کہ خدا رکھتے تھے

غالب کے کلام میں خاصے مزاح کے نمونے ملتے ہیں اس میں طنزو تضحیک کا پہلو نہیں ہوتا۔ وہ بڑی خوش دلی سے اپنے جذبات و احساس کا اظہار کرتے ہیں۔ عبدالرحمان بجنوری غالب کے مزاح کی اسی خصوصیت کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

"مرزا کو کبھی بلند آواز سے نہیں ہنستے گاہ گاہ زیر لب تبسم ضرور کرتے ہیں۔ ان کا تبسم تمسخر نہیں بلکہ مزاح کا انداز رکھتا ہے۔ ان کی یہ تبسم معشوق کے کسی خلاف عادت کام سے یا اپنے کسی خلاف عادت

ارادہ سے یا کسی خلاف عادت واقعہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اس میں کسی کی بات کسی کے متعلق حملہ یا اشارہ عیاں یا پنہاں نہیں ہوتا۔"

(دیباچہ دیوان غالب جدید المعروف بہ نسخہ حمیدیہ ص ۱۲۲)

غالب کی شوخی یوں تو ان کے بے شمار اشعار میں نظر آتی ہے۔ یہاں صرف چند اشعار دیئے جا رہے ہیں:

گدا سمجھ کے وہ چپ تھا جو میری شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے
صحبت میں غیر کے نہ پڑی ہو کہیں یہ خو
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے
مگر لکھوائے کوئی اس کو خط تو ہم سے لکھوائے
ہوئی صبح اور گھر سے کان پر رکھ کر قلم نکلے
میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تہی
سن کر ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں
کہا تم نے کہ کیوں ہو غیر کے ملنے میں رسوائی
بجا کہتے ہو سچ کہتے ہو پھر کہیو کہ ہاں کیوں ہو
مجھ تک کب ان کی بزم میں آتا تھا دور جام
ساقی نے کچھ ملا نے دیا ہو شراب میں
اس سادگی پہ کون نہ مرجائے اے خدا
لڑتے ہیں اور ہاتھ میں تلوار بھی نہیں
وہ چیز جس کے لیے ہو ہمیں بہشت عزیز
سوائے بادہ گلفام مشک بو کیا ہے
آئنیہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے
صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا
بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

غالب اردو شاعری میں اس لیے بھی انفرادیت رکھتے ہیں کہ انہوں نے فارسی زبان اور شاعری سے اس انداز میں استفادہ کیا تھا کہ فارسی شاعری کا سارا حسن اور اس کی ادبی روایات اردو شاعری میں سمٹ آئی تھیں۔انھوں نے فارسی زبان سے اتنی اور ایسی تراکیب تراشی ہیں جس کا جواب اردو شاعری میں نہیں ملتا۔ان تراکیب سے ایک طرف تو غالب کے الفاظ گنجینہ معنیٰ کا طلسم پیدا کرتے ہیں تو دوسری طرف اردو زبان کے دامن کو وسیع سے وسیع تر کرتے ہیں۔ان تراکیب میں کیسی اور کتنی معنویت ہے۔مثال کے طور پر موئے آتش دیدہ، حنا پائے خزاں، جوہر اندیشہ، حلقۂ بیداد ذوق پرفشانی، سختی کشان عشق، محشرستان بے قراری، طعنۂ نایافت، کارگاہ ہستی، برق خرمن راحت، خون گرم دہقان، دامندگی شوق، پاشنہ ہائے ثبات غرض کہ بے شمار تراکیب ہیں جو بالکل نئی اور اچھوتی ہیں۔ان سب سے غالب نے اپنا نگار خانہ شاعری سنوارا ہے۔غالب کے کلام کی یہ بھی ایک انفرادی خوبی ہے۔ظ۔انصاری نے اس تعلق سے لکھا ہے:

> "اس نے لب و لہجہ میں، الفاظ و تراکیب کے خزانے میں استعاروں میں، عمارت کی اندرونی سجاوٹ میں اتنے بہت نقش دے دیئے جو آج تک اردو کے کسی اور شاعر نے تن تنہا نہیں دیئے۔ گویا غالب کے وسیلے سے فارسی شاعری کے ہزار سالہ گلستانوں کا رس اردو ادب کو میسر آیا ہے۔" (غالب سمینار، مرتب ڈاکٹر یوسف حسین خاں۔ ص ۶۴۲)

غالب کو بھی اس بات کا احساس تھا کہ انھوں نے ریختہ کو "رشک فارسی" بنادیا ہے۔ کہتے ہیں:

جو یہ کہے کہ "ریختہ کیوں کر ہو رشک فارسی؟"
گفتۂ غالب ایک بار پڑھ کے اسے سنا کہ "یوں"

غالب کی انفرادیت اس بات میں بھی مضمر ہے کہ انھوں نے جو بھی مضمون باندھا ہے اس میں ایسے ایسے نکتے پیدا کیے ہیں اتنے الگ اور مختلف رنگ میں اس کو پیش کیا ہے کہ وہ مضمون صرف انہی کا ہو کر رہ گیا ہے۔رشک کے مضمون کو اب تک بے

شمار اردو اور فارسی کے شاعروں نے باندھا ہے لیکن غالب نے اس کو اس انداز اور اتنے مختلف رنگ سے باندھا ہے کہ یہ انھیں کا ہو کر رہ گیا ہے۔ اپنے آپ پر رشک کرنا اتنا اور ایسا کہ اس سبب معشوق کی تمنا تک نہیں کرنا، بالکل اچھوتا مضمون ہے

ہم رشک کو اپنے بھی گوارا نہیں کرتے
مرتے ہیں ولے ان کی تمنا نہیں کرتے

ذیل کے اشعار میں رشک کے مضمون کو غالب نے جس نت نئے انداز میں باندھا ہے اس کا جواب اردو ہی نہیں بلکہ فارسی شاعری میں بھی نہیں ملتا:

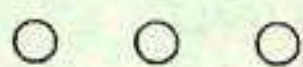
رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف
عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا
دیکھنا قسمت کہ آپ اپنے پہ رشک آجائے ہے
میں اسے دیکھوں بھلا کب مجھ سے دیکھا جائے ہے
قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب
وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے
چھوڑا نہ رشک نے کہ ترے گھر کا نام لوں
ہر اک سے پوچھتا ہوں کہ جاؤں کدھر کو میں
رہا بلا میں بھی میں مبتلائے آفت رشک
بلائے جاں ہے ادا تیری اک جہاں کے لیے
نفرت کا گماں گزرے ہے میں رشک سے گزرا
کیوں کر کہوں لو نام نہ ان کا مرے آگے
ذکر اس پری وش کا اور پھر بیاں اپنا
بن گیا رقیب آخر تھا جو راز داں اپنا
بس کہ وہ چشم و چراغ محفل اغیار ہے
چپکے چپکے جلتے ہیں جوں شمع ماتم خانہ ہم

غالب خواہ کسی بھی موضوع پر طبع آزمائی کریں اپنی انفرادیت کو قائم رکھتے ہیں۔

تصوف کو بے شمار اردو اور فارسی شعرا نے اپنا موضوع بنایا ہے۔ ظاہر ہے

کہ اس موضوع میں بھی اپنی انفرادیت قائم رکھنا بہت مشکل تھا۔ لیکن غالب نے اس موضوع پر بھی یوں روشنی ڈالی ہے کہ ہم غالب اور تصوف کی جگہ " غالب کا تصوف ، بھی موضوع دے سکتے ہیں ۔یہاں غالب نے تصوف پر اظہار خیال کرتے ہوئے اپنی جو انفرادیت قائم رکھی ہے اس پر کچھ کہنا تحصیل حاصل ہوگا۔ کیوں کہ اس کتاب میں اسی موضوع پر ایک مضمون الگ سے شامل ہے۔

غالب کی بے پناہ انفرادیت ان کو اردو کے سارے شعرا میں ممتاز بناتی ہے اور یوں ان کی عظمت کی گواہی دیتی ہے۔

○ ○ ○

غالب کا تصور عشق

غالب کے تصور عشق پر بحث کرنے سے پہلے اس بات پر غور کرنا ضروری ہے کہ خود "عشق" کیا ہے۔ ڈاکٹر ولی الدین لکھتے ہیں:

"عشق کا لفظ ماخوذ ہے "عشقہ" سے اور یہ نام ہے اس بیل کا جس کو لبلاب کہا جاتا ہے اور ہندی میں "عشق پیچاں"۔ یہ بیل جس درخت پر لپٹ جاتی ہے اس کو بے برگ و بار کر دیتی ہے۔ پھر وہ زرد ہو جاتا ہے اور کچھ دنوں بعد بالکل خشک ہو جاتا ہے۔ اس طرح جب عشق قلب عاشق میں پیدا ہو جاتا ہے تو اس کا درخت وجود بھی معشوق کے جمال کی تجلی میں محو ہو جاتا ہے۔ غیر محبوب اس کے قلب سے فنا ہو جاتا ہے۔ خود عاشق کی ذات فنا ہو جاتی ہے اور معشوق ہی معشوق رہ جاتا ہے۔" (رموز عشق ص ۱۲۔ ندوۃ المصنفین ۱۹۶۶ء۔ دہلی)

عشق خواہ حقیقی ہو کہ مجازی اگر عشق سچا ہے تو عاشق ایسی منزلوں سے گزرتا ہے جس کا نقشہ اوپر کھینچا گیا ہے۔ غالب کے ہاں نہ تو ان کی زندگی نہ ہی ان کی شاعری میں عشق کی ایسی صورت نظر آتی۔ ان کے اشعار سے ان کے تصور عشق کو متعین کرنا بہت دشوار ہے۔ ایک تو اس لئے کہ غزل میں چیدہ خیالی ملتی ہے اس لئے کوئی مربوط اور مسلسل انداز میں بات بیان نہیں کی جا سکتی۔ دوسرے یہ کہ چیدہ خیالی کی وجہ سے ایک ہی غزل میں شاعر مختلف ذہنی اور جذباتی کیفیت کے زیر اثر ہو سکتا ہے۔ البتہ ان کے خطوط سے ان کے تصور عشق کو متعین کرنے میں مدد مل سکتی ہے۔ اس سلسلہ میں ان کے دو بڑے اہم خط ملتے ہیں لیکن عجیب اور دلچسپ بات یہ ہے کہ ان خطوط سے بھی ان کے تصور عشق کے متعلق کسی بات کا اخذ کرنا ممکن نہیں کیونکہ ان دونوں خطوط میں متضاد خیالات بیان ہوئے ہیں جیسے وہ اپنے ایک خط میں لکھتے ہیں:

"ابتدائے شباب میں ایک مرشد نے یہ نصیحت کی ہے کہ ہم کو زہد و

ورع منظور نہیں۔ہم مانع فسق و فجور نہیں۔ کھاؤ پیو، مزے اڑاؤ۔ مگر یاد رہے مصری کی مکھی بنو، شہد کی مکھی نہ بنو، سو اس نصیحت پر عمل رہا ہے۔"

اس خط میں صاف طور پر غالب کہتے ہیں کہ شہد کی مکھی کی طرح ایک ہی چھتے سے وابستہ ہو جانا اچھی بات نہیں ہے بلکہ مصری کی مکھی کی طرح جہاں سے بھی مٹھاس حاصل ہو اس کا مزہ اٹھانا چاہیئے۔یہ "مزے اڑاؤ" والی کیفیت اور حالت انسان کے ہر جائی ہونے کی دلیل ہے۔ممتاز حسین کا خیال ہے کہ حقیقت میں غالب کا یہ مسلک عشق نہیں۔وہ اپنی بات کے ثبوت میں غالب کے ایک فارسی خط کا حوالہ دیتے ہیں اور لکھتے ہیں:

"فسق و فجور کی اور بات ہے ورنہ مسلک عشق میں بے وفائی غالب کا وتیرہ نہ تھا۔ایک ایسے خط ہی کے جواب میں مظفر حسین خاں نے غالب کو ان کی محبوبہ کی موت پر تعزیت میں لکھا تھا۔غالب لکھتے ہیں خط کا اردو ترجمہ یہ ہے:

"ہر چند میں یہ جانتا ہوں کہ اختلاط کے اندازہ داں، محبت میں زیادتی پسند نہیں کرتے اور بے گانگی کے اداشناس محبت کی دل کشائی سے تعلق رکھتے ہیں لیکن کیا کروں کہ وفا کے باب میں نئے آئین کا اختیار کرنا اور بد معاملہ اور چھچھورے لوگوں کی طرح دو جگہ دل لگانا میرا شیوہ نہیں۔افسوس افسوس، یہ بات بے خودی میں میرے دل سے نکل گئی۔" (نقد حرف ص ۲۵)

غالب کے ایک اور خط سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جوانی میں دل لگانے کے "فن" سے خوب واقف تھے "ستم پیشہ" ڈومنی کے عشق کا خود ذکر کرتے ہیں گو اس واقعہ کو وہ زندگی بھر نہیں بھولتے ہیں لیکن ڈومنی کو "مار رکھنے" میں غم سے زیادہ "مغل بچے" کا پندار زیادہ نمایاں ہے:

"سنو صاحب! شعرا میں فردوسی اور فقرا میں حسن بصری اور عشاق میں مجنوں یہ تین آدمی تین فن میں سر دفتر اور پیشوا ہیں۔شاعر کا کمال

یہ ہے کہ فردوسی ہو جائے یا فقیر کی انتہا یہ ہے کہ حسن بصری سے ٹکر کھائے۔ عاشق کی نمود یہ ہے کہ مجنوں کی ہم طرحی نصیب ہووے۔ لیلیٰ اس کے سامنے مری تھی۔ تمہاری محبوبہ تمہارے سامنے مری بلکہ تم اس سے بڑھ کر ہوئے کہ لیلیٰ اپنے گھر میں اور تمہاری محبوبہ تمہارے گھر میں مری۔" (انتخاب خطوط غالب۔ ص ۳۸۔ اتر پردیش اردو اکادمی، لکھنو ۱۹۸۷ء)

اور خط کے آخر میں لکھتے ہیں:

"بھئی! مغل بچے بھی غضب ہوتے ہیں، جس پر مرتے ہیں اس کو مار رکھتے ہیں۔ میں بھی مغل بچہ ہوں۔ عمر بھر میں ایک بڑی ستم پیشہ ڈومنی کو میں نے مار رکھا ہے۔ خدا ان دونوں کو بخشے اور ہم دونوں کو بھی کہ زخم مرگ دوست کھائے ہوئے ہیں۔ مغفرت کرے۔ چالیس بیالیس برس کا یہ واقعہ ہے۔ بہ آں کہ یہ کوچہ چھوٹ گیا اس فن سے میں بے گانہ محض ہو گیا۔ لیکن اب بھی کبھی کبھی وہ ادائیں یاد آتی ہیں۔ اس کا مرنا زندگی بھر نہ بھولوں گا۔ جانتا ہوں کہ تمھارے دل پر کیا گزرتی ہوگی۔ صبر کرو، اور اب ہنگامہ عشق مجازی چھوڑو" (انتخاب خطوط غالب۔ ص ۱۳۸)

غالب "مصری کی مکھی" بننے کی تلقین کرتے ہیں "شہد کی مکھی" بننے سے منع کرتے ہیں۔ اسی خط میں آگے چل کر لکھتے ہیں:

"کسی کے مرنے کا وہ غم کرے جو آپ نہ مرے۔ کیسی اشک فشانی، کہاں کی مرثیہ خوانی ہے۔ آزادی کا شکر بجالاؤ۔ غم نہ کھاؤ اور ایسے ہی اپنی گرفتاری سے خوش ہو، تو چنا جان نہ سہی، منا جان سہی۔ میں جب بہشت کا تصور کرتا ہوں کہ اگر مغفرت ہوئی اور ایک قصر ملا اور ایک حور ملی۔ اقامت جاودانی ہے اور اسی ایک نیک بخت کے ساتھ زندگانی ہے۔ اس تصور سے جی گھبراتا ہے اور کلیجہ منہ کو آتا ہے ہے ہے! وہ حور اجیرن ہو جائے گی، طبیعت کیوں نہ گھبرائے گی؟ وہی

زمردیں کاخ اور وہی طوبیٰ کی ایک شاخ، چشم بد دور! وہی ایک حور بھائی ہوش میں آؤ اور کہیں اور دل لگاؤ" (انتخاب خطوط غالب ۔ ص ۳۹)

زن نو کن اے دوست در ہر بہار
کہ تقویم پارینہ ناید بکار

ہو سکتا ہے کہ اس میں غالب کی فطری شوخی، حقیقت پر غالب آگئی ہو۔ لیکن ان کے اشعار سے بھی جگہ جگہ یہی ظاہر ہوتا ہے کہ وہ اقامت جاودانی، "خواہ وہ ایک حور ہی کے ساتھ کیوں نہ ہو ان کے لئے بار تھی۔ وہ اپنے ناکردہ گناہوں" کی داد چاہتے ہیں "کردہ گناہوں" کی سزا کا انہیں افسوس نہیں:

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد
یارب! اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

جگہ جگہ ان کے یہاں "تماشائے گلشن" اور "تمنائے چیدن" کی حسرت ملتی ہے جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ وہ طرح طرح کے "پھولوں سے اپنا دامن بھر لینے کی آرزو رکھتے تھے۔ اگر وہ ایسا نہیں کر سکتے ہیں تو اس کی وجہ کوئی نیکی یا اخلاقی بندش نہیں بلکہ شومی قسمت ہے۔ اسی لیے تو کہتے ہیں:

تماشائے گلشن تمنائے چیدن
بہار آفرینا! گنہگار ہیں ہم

غالب کے پاس اکثر اشعار میں "بندگی" کے تعلق سے متضاد خیالات ملتے ہیں۔ وہ "بندگی" میں بھی اپنی آزادی اور خود بینی سے دست کش ہونا نہیں چاہتے اور اپنے اس انداز پر فخر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

بندگی میں بھی وہ آزادہ و خودبیں ہیں کہ ہم
الٹے پھر آئے، درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا

ایک طرف تو خود بینی، اور "خودداری" کا یہ عالم ہے کہ "درِ کعبہ" بھی اگر "وا" نہیں ہوتا ہے تو "الٹے پھر آتے" دوسری طرف ان کے لیے "درد تہہ جام" بھی بہت ہوتا ہے اور وہ تک مانگنے کے لئے تیار رہتے ہیں لیکن شرم دامن گیر ہوتی ہے تو رک جاتے ہیں:

کہتے ہوئے ساقی سے حیا آتی ہے ، ورنہ
ہے یوں کہ مجھے دردِ تہ جام بہت ہے

غالب کے اکثر اشعار سے اسی بات کی تائید ہوتی ہے کہ وہ "عشق" میں کسی ایک "سنگ آستاں" سے وابستہ ہو جانا پسند نہیں کرتے۔ اسی لیئے کہتے ہیں:

وفا کیسی ، کہاں کا عشق جب سر پھوڑنا ٹھہرا
تو پھر اے سنگ دل تیرا ہی سنگ آستاں کیوں ہو

وہ "بلبل" کی جاں نثاری کو بھی اچھی نگاہ سے نہیں دیکھتے کیونکہ انکے نزدیک عاشق کی اس جان نثاری پر معشوق ہنستا ہے اور جب معشوق پر ہی کوئی اثر نہیں ہوتا اور عاشق خواہ مخواہ اپنی جاں نثار کر کے زندگی سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے تو ایسے عشق کو دماغ کا "خلل" قرار دیتے ہیں:

بلبل کے کاروبار پہ ہیں خندہ ہائے گل
کہتے ہیں جس کو عشق خلل ہے دماغ کا

عشق کو وہ "خلل ہے دماغ کا" ضرور کہتے ہیں لیکن اس میں وہ خود بھی بتلا رہے ہیں۔ اپنی محبوبہ پر انہوں نے جو مرثیہ لکھا ہے اس میں جو دردمندی ہے وہ ان کے اس جذبے کی عکاسی کرتی ہے۔ اس کا ہر شعر درد و غم میں ڈوبا ہوا ہے۔ "ناز حسن" اور "نیاز عشق" کی کیفیتیں ان اشعار میں ملتی ہیں۔ کہتے ہیں:

درد سے میرے ہے تجھ کو بے قراری ہائے ہائے
کیا ہوئی ظالم تری غفلت شعاری ہائے ہائے
تیرے دل میں گر نہ تھا آشوب غم کا حوصلہ
تو پھر کیوں کی تھی مری غم گساری ہائے ہائے

"آشوب غم" کو وہ اپنے محبوب کے ساتھ جھیلنا چاہتے تھے۔ ان کا یہ گلہ ہے کہ محبوب ان کا اس معاملہ میں ساتھ نہیں دے سکا۔ وہ یہ گلہ کرتے ہیں کہ جب وہ یہ حوصلہ نہیں رکھتا تھا تو پھر اس نے میری "غم خوارگی" اور "دوست داری" کیوں کی:

کیوں مری غم خوارگی کا تجھ کو آیا تھا خیال
دشمنی اپنی تھی میری دوست داری ہائے ہائے

میری "دوست داری" میں اس نے خود اپنے ساتھ دشمنی کی، وہ کہتے ہیں کہ وہ تو عمر بھر میرے ساتھ "پیمان وفا" باندھ چکا تھا۔ عمر ہی "پائیدار" نہ نکلے تو کوئی کیا کر سکتا تھا:

عمر بھر کا تونے پیمان وفا باندھا تو کیا
عمر کو بھی تو نہیں ہے پائیداری ہائے ہائے

اس کے بغیر غالب کو زندگی کی ہر بات زہر لگتی ہے۔ اس لیے کہ یہ آب و ہوا محبوب کے لیئے ساز گار ثابت نہیں ہوتی۔ اب تیری "گلفشانی ہائے ناز جلوہ، خاک میں مل گئی لیکن اس کی وجہ سے خاک پر بھی "لالہ کاری" ہو گئی۔ وہ خاک بھی گل رنگ بن گئی:

گلفشانی ہائے ناز جلوہ کو کیا ہو گیا
خاک پر ہوتی ہے تری لالہ کاری ہائے ہائے

محبوب "پاسِ ناموس عشق" کے لئے خاک کا نقاب اوڑھ لیتا ہے۔ الفت کی یہ پردہ داری ایسی ہے جو عاشق کو اور بھی تڑپا کے رکھ دیتی ہے:

شرم رسوائی سے جا چھپنا نقاب خاک میں
ختم ہے الفت کی تجھ پر پردہ داری ہائے ہائے

جب وہی خاک میں مل گیا تو اس کے ساتھ "ناموس پیمان محبت" بھی خاک ہو گئی اور یوں اس کے ساتھ دنیا سے دوستی کی "راہ رسم" مٹ گئی:

خاک میں ناموس پیمان محبت مل گئے
اٹھ گئی دنیا سے راہ و رسم یاری ہائے ہائے

اس کے بعد انہوں نے اپنی ہجر کی کیفیت دردانگیز انداز میں بیان کی ہے جو مرثیے کے آخر تک بڑھتی جاتی ہے:

ہاتھ ہی تیغ آزما کا کام سے جاتا رہا
دل پہ اک لگنے نہ پایا زخم کاری ہائے ہائے
کس طرح کاٹے کوئی شب ہائے تار برشگال
ہے نظر خو کردۂ اختر شماری ہائے ہائے
گوش مہجورِ پیام و جسم محرومِ جمال
ایک دل اس پر یہ ناامیدواری ہائے ہائے

عشق نے پکڑا نہ تھا غالب ابھی وحشت کا رنگ
رہ گیا تھا دل میں جو کچھ ذوق خواری ہائے ہائے

ڈاکٹر یوسف حسین کا خیال ہے کہ غالب صرف اپنی ایک ہی محبوبہ کے سلسلے میں سنجیدہ تھے۔وہ لکھتے ہیں:

"جس خاتون کی موت پر غالب نے یہ غزل نما مرثیہ لکھا تھا، اس کے علاوہ انہوں نے اپنے دوسرے محبوبوں کا سنجیدگی سے کہیں ذکر نہیں کیا۔اس کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ان کے دوسرے محبوبوں کا جس طبقے سے تعلق تھا وہ ناگفتہ بہ تھا۔اس کا ثبوت ان کے کلام سے ملتا ہے کہ شاہد ان بازاری کو وہ نوازتے رہتے تھے۔ان کی وجہ سے انھیں رنج و الم بھی برداشت کرنا پڑا۔وہ مرزا غالب کے علم و فضل اور ان کی خاندانی برتری کو کیا جانتے۔انہیں تو ٹکوں کی ضرورت تھی غالب کی دائمی معاشی پریشانیوں کی وجہ شراب نوشی کے علاوہ ان کی عشق بازی اور آزادروی بھی تھی" (غالب اور آہنگ غالب ص ۱۱۵)

معشوق عشق پیشہ سے غالب کا یہ سلسلہ اس وقت تک استوار رہا جب تک ان کی گرہ میں مال رہا۔اسی وجہ سے وہ کہتے ہیں:

ہم سے چھوٹا قمار خانہ عشق
واں جو جائیں گرہ میں مال کہاں

عبدالرحمن بجنوری اس بات کو مانتے ہیں کہ غالب کا عشق "ارضی" ہے لیکن وہ ہوس سفلیہ، لذات حرصیہ سے پاک ہے۔وہ لکھتے ہیں:

"گو مرزا غالب کی معشوقہ ایک ارضی عورت ہے۔ان کا عشق ہوس سفلیہ لذات حرصیہ سے پاک ہے۔ان کو اس کے حسن بے پایاں کے دیکھنے سے ایک ارتعاش روحانی اور وجدانی پیدا ہوتا ہے۔جس میں جذبات کامرانی اور خواہشات کام جوئی کا کوئی عنصر نہیں اس کا جلوۂ رخ کیفیت وجدانہ پیدا کر دیتا ہے اور جسم کے تار تار میں ایک رقص عشقیہ پیدا ہو جاتا ہے۔ یہ حالت آرزو بشریہ سے لاتعلق ہوتی

ہے۔ہوس سفلیہ کیا ہے۔جب روح گیرائی اور قبضہ کی جانب مائل
ہوتی ہے تو یہ ہوس پیدا ہوتی ہے۔ہوس مطلوب کو اپنے پر شہوت
ہاتھوں سے ملوث کرنا چاہتی ہے۔" (دیوان غالب جدید (نسخہ حمیدیہ)
ص ۱۲۳۔۱۳۶)

غالب کے بہت سے اشعار سے اس بات کی تائید ہوتی ہے۔عشق میں وہ اپنے جسم اور جان کو جلاتے ہیں اور لہولہان ہوتے ہیں۔عشق کی اس آزمائش پر بھی پورے اترتے ہیں۔جب آنکھوں سے آنسو کی جگہ لہو ٹپکتا ہے اس لئے وہ کہتے ہیں:

چپک رہا ہے بدن پر لہو سے پیراہن
ہماری جیب کو اب حاجت رفو کیا ہے
جلا ہے جسم جہاں دل بھی جل گیا ہوگا
کریدتے ہو جو اب راکھ جستجو کیا ہے
رگوں میں دوڑنے پھرنے کے ہم نہیں قائل
جو آنکھ ہی سے نہ ٹپکے تو پھر لہو کیا ہے

غالب کی شاعری کی عظمت کے جہاں مختلف پہلو ہیں وہیں یہ بھی ہے کہ اس زمانے میں جب اردو شاعری "سستے عشقیہ جذبات "تک محدود ہو کر رہ گئی تھی اور جس میں صرف "جنسی لذتیت" تھی غالب اس دنیا سے مطمئن نہیں تھے۔اسی وجہ سے ان کی عشقیہ شاعری میں "ایک ذہنی زندگی" ملتی ہے۔اسی میں غالب کی بڑائی ہے۔آل احمد سرور لکھتے ہیں:

"چونکہ وہ ایک ایسے طبقے سے تعلق رکھتے تھے جو زوال آمادہ ہی فارغ البال تھا۔اس لئے یہ ذہنی زندگی اور اس کے پر اسرار میدان غالب کے لئے کشش رکھتے تھے۔اردو شاعری میں یہ کشش اس وجہ سے غالب قدر ہے کہ غالب کے زمانے کی اردو شاعری دربار سے تعلق کی وجہ سے لفظوں کے طلسم اور سستے جذبات میں محدود ہوتی جارہی تھی۔لکھنو اسکول کے نقوش بن چکے تھے۔زبان کو آراستہ کرنے کا جنون شروع ہو چکا تھا۔تصوف ایک روایت بن کر رہ گیا تھا۔عشق

زندگی کے ایک گہرے اور شدید جذبے سے سمٹ کر جنسی لذتیت
کی طرف مائل ہو رہا تھا۔" (نقد غالب ص ۱۳۰-۱۳۱)

آل احمد سرور کا کہنا ہے کہ غالب کی عشقیہ شاعری میں "جسم کا پکار" نہیں بلکہ "روح کی پیاس" ملتی ہے۔ ان کا عشق اردو شاعری میں بالکل مختلف رنگ و آہنگ رکھتا ہے۔ ان کے حسن و عشق میں "عاشق کا ذوق شہادت" نہیں بلکہ فنکار کا ذوق تماشا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"ان کے یہاں آرائش خم کاکل سے اندیشہ ہائے دور و دراز اور جسم کی پکار سے زیادہ روح کی پیاس، حسن کی سحرانگیزی سے زیادہ عشق کی دیدہ وری ملتی ہے۔ یعنی میر، نظیر، جرأت، مومن کا عشق نہیں ہے اور نہ لکھنو اسکول کی نام نہاد خارجیت جسے کنگھی چوٹی کی شاعری کہا گیا ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ غالب کے یہاں فنکار کا ذوق تماشا ہے۔ عاشق کا ذوق شہادت نہیں۔ دوسری وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ عنفوان شباب میں ہی غالب کا ذہن انھیں تخیل کے عشرت ستان کی طرف لے گیا۔ وہ دنیا کی رنگینیوں سے گذرے مگر ان رنگینیوں میں غرق نہ ہو سکے۔ تیسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ غالب کی شخصیت اپنا ایک مزاج بنانے میں جلد کامیاب ہو گئی۔"
(عرفان غالب ص ۲۵۳)

غالب اپنی زندگی میں عشق کو بڑی اہمیت دیتے ہیں ان کے نزدیک زندگی کا سارا لطف عشق کی وجہ سے ہے۔ کیونکہ عشق، ایسا درد پیدا کرتا ہے جو لادوا ہوتا ہے لیکن یہی ہر درد کی دوا بن جاتا ہے:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پا
درد کی دوا پائی ، درد لا دوا پایا

غالب کی شخصیت کا کمال یہی ہے کہ وہ کسی چیز کی اسیر نہیں ہوتی۔ وہ زندگی کے سفر میں بھی کبھی عشق ہی کے سلسلے میں، بہت نیچے بھی گئے ہیں تو پھر بلندی کی طرف گامزن

ہوتے ہیں۔ ان کی "ہوس" بھی "نشاط کار" میں بتلا رہتی ہے۔ جینے کا مزہ لینے کے لیے وہ مرنا پسند کرتے ہیں:

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

وہ "چمن" سے بھی محبت کرتے ہیں لیکن اس کی محبت میں قید ہو کر نہیں رہ جاتے بلکہ جب اس سے گزرتے ہیں تو موج بوئے گل بھی انہیں گوارا نہیں ہوتی کہتے ہیں:

محبت تھی چمن سے لیکن اب یہ بے دماغی ہے
کہ موج بوئے گل سے ناک میں آتا ہے دم میرا

غالب کی شخصیت میں جو ہر رنگ سے گزر جانے کی توانائی ہے۔ وہ ان کے عشق میں بھی نظر آتی ہے۔ اس لیئے وہ اگر کبھی ہوس کی پستی میں بھی بتلا ہوتے ہیں تو اس سے بہت جلد باہر نکل آتے ہیں۔ غالب کی شخصیت کی اسی ثابت قدمی کو دیکھ کر عالم خوند میری کہتے ہیں کہ غالب ایک "سالک" کی طرح راہ حیات قطع کرتے ہیں:

"غالب کی شاعرانہ شخصیت وجود کی ایک سطح پر نہیں رکتی۔ وہ ایک مستقل عزم سفر رکھنے والے سالک کی طرح استناد (authority) کی تلاش میں مصروف، ہو زیست کی زیریں سطح تک پہنچتا ہے لیکن اس سطح کی لذتیں اس کو اپنا اسیر نہیں بنا لیتیں۔ وہ ایک سالک کی طرح ان سے بھی گذر جاتا ہے۔ یہاں اس کی نظر محدود نہیں ہو جاتی عشق، ہوس کی منزل پر وصل کا متلاشی ہوتا ہے اور ہوس اسی کو حاصل عشق سمجھتی ہے لیکن ایک مستقل شخصیت کا کمال یہ ہے کہ وہ وصل کی منزل پر بھی مستقبل کی یقینی جدائی کو فراموش نہیں کر جاتا وصل کے اندھیرے میں بھی جدائی کی منزل یاد آتی ہے۔ یہ ایک طرح سے Call from Trans cendence ہے۔ اگلی منزل شعور کی سطح پر بلند ہونے لگتی ہے اور اگر لفظ، شعر کے مفہوم کی کلید ہے تو غالب شعور کی اس سطح پر غمگین نہیں ہوتا بلکہ زندگی کے گہرے

عرفان کی ترجمانی کرتا ہے:

خوش ہوتے ہیں، پر وصل میں یوں مر نہیں جاتے
آئی شب ہجراں کی تمنا مرے آگے

(عرفان غالب ص ۳۳)

رشید احمد صدیقی، غالب کے عشق میں "عشرت" کے عناصر دیکھتے ہیں لیکن ساتھ ہی انہیں احساس ہے کہ اس میں "حسرت" کے عناصر بھی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"غالب کا عشق نہ جنسی ہے نہ رومانی، وہ حسرت و عشرت کا عشق ہے یہی وجہ ہے کہ غالب کے یہاں حسن نسوانی کے مرقع نہیں ملتے۔ زلف، کاکل، نگہ اور مژہ ہائے دراز سے قطع نظر، انہوں نے اجزائے یا اعضائے حسن کا کہیں تذکرہ نہیں کیا ہے۔ آنکھوں کے حسن پر جب کہ متقدمین عش عش کرتے ہیں، غالب سرسری گزر جاتے ہیں "دہن برائے بیت ہے اور لب برائے نام۔ لیکن فکر اور مژہ کی خلش انہوں نے ساری عمر محسوس کی ہے۔"

(غالب کی شخصیت اور شاعری۔ دہلی یونیورسٹی ۱۹۷۰ء)

رشید احمد صدیقی بھی یہ سمجھتے ہیں کہ غالب کے عشق میں "شاہد بازاری" کی جلوہ گری ہے۔ اس وجہ سے ان کے عشق میں وہ "خستگی اور کسک" نہیں ملتی جو میر کی شاعری کا طرۂ امتیاز ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"موضوعات غزل کا ابدی مثلث، عاشق، محبوب اور رقیب ہے۔ غالب کے ہاں محبوب کا وہ احترام نہیں ملتا جو ہمارے ادب کی روایت رہی ہے۔ رقیب کو بھی وہ نہیں بخشتے۔ اپنی بوالہوسی کو عشق اور بوالہوس کے عشق کو بوالہوسی جانا ہے۔ کبھی محبوب کو خدا کے ہاتھ سونپنے میں تامل کرتے ہیں اور کبھی اسے رقیب کے سپرد کر دیتے ہیں۔ غالب کے محبوب کو محترم یا محترمہ کہنا مشکل معلوم ہوتا ہے۔ اس رند شاہد باز کے معاملات حسن و عشق کے پس پردہ اکثر

کسی "شاہد بازاری" کی موجودگی کا احساس ہوا ہے۔ یہ متوسط طبقے کے شخص کا عشق نہیں۔ اس میں میر صاحب کے عشق کی خستگی، کسک اور کھٹک نہیں ملتی۔ یہ "عشرت محبت خوباں" کا عشق ہے جس کے سامنے "عمر طبعی" بھی ہیچ ہے۔ کہتے ہیں:

عشرت صحبت خوباں ہی غنیمت جانو
نہ ہوئی غالب اگر عمر طبعی نہ سہی

(غالب کی شخصیت اور شاعری۔ ص ۶۹۔ ۷۰)

غالب کی شاعری میں "معشوقان عشق پیشہ" کے عشق کی کار فرمائی جگہ جگہ دکھائی دیتی ہے۔ اسی وجہ سے ان کا معشوق غیر کو بوسہ دیتا ہے۔ معشوق سے بوسے کی جگہ وہ "دشنام" بھی لینے کے لئے تیار رہتے ہیں۔ وہ تیغ و کفن باندھے ہوئے اپنے معشوق کے ہاں جاتے ہیں تاکہ وہ قتل کرنے کے لئے کوئی عذر نہ کرے۔ ان کا احوال بھی معشوق سننا نہیں چاہتا، در پر رہنے کے لئے کہتا ہے اور جتنی دیر میں لپٹا ہوا بستر کھلتا ہے وہ اپنی بات سے مکر جاتا ہے۔ طرح طرح کے عاشق اس کے در پر جاتے ہیں اسی لیے "پاسباں" کو رکھتا ہے۔ اور اپنے حور ہونے پر ناز کرتا ہے۔ یہ سب صورتیں تمام تر شاعرانہ حسن کے ساتھ ان کے کلام میں دیکھی جا سکتی ہیں:

"کیا خوب تم نے غیر کو بوسہ نہیں دیا
بس چپ رہو ہمارے بھی منہ میں زبان ہے

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں
عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا

شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں
دیکھتے ہیں آج اس بت نازک بدن کے پاؤں

در پہ رہنے کو کہا اور کہہ کر کیسا پھر گیا
جتنے عرصے میں مرا لپٹا ہوا بستر کھلا

گدا سمجھ کر وہ چپ تھا مری جو شامت آئی
اٹھا اور اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے

میں جو کہتا ہوں ہم لیں گے قیامت میں تمہیں
کس رعونت سے وہ کہتے ہیں کہ ہم حور نہیں

غالب کے تصور عشق کو سمجھنے کے لئے اس ماحول اور پس منظر کو بھی سامنے رکھنا ضروری ہے جس میں ان کی ذہنی ساخت اور پرداخت ہوئی تھی اور ان کی شخصیت کی تشکیل ہوئی تھی۔ غالب کا تعلق مغلوں کے ایک امیر اور جاگیردارانہ گھرانے سے تھا۔

ان کے باپ دادا بڑے بڑے عہدوں پر فائز رہے۔ گو غالب کو اتنی اور ایسی فارغ البالی حاصل نہیں ہوئی لیکن پھر بھی امیرانہ ٹھاٹ باٹ کے آثار ان کی زندگی میں ہمیشہ رہے۔ دربار تک ان کی رسائی تھی۔ شاہی ملازمت اور بعد میں وہ استاد شاہ بھی مقرر ہوئے۔ غالب میں وہ تمام عادات و خصائل تھے جو امیروں اور رئیسوں میں ملتے ہیں۔ وہ ایک رئیس کی طرح زندگی کا عیش اور لطف حاصل کرنا چاہتے تھے حسن پرستی اور فنون لطیفہ سے دلچسپی ان کو ورثے میں ملی تھی۔ خود وجیہہ آدمی تھے۔ ان کے قویٰ مضبوط تھے، مردانہ وجاہت میں کوئی کمی نہ تھی۔

غالب کم عمری میں یتیم ہوگئے۔ پرورش ان کی ننھیال میں ہوئی جو بہت فارغ البال تھی۔ اس لئے یتیمی کے عام حالات ان پر اثر انداز نہیں ہوئے۔ غالب کی امیرانہ آن بان تنگ دستی میں بھی قائم رہی۔ دلی کالج میں پروفیسری پیش کی گئی۔ جب پرنسپل ان کے استقبال کے لئے نہیں آیا تو ملازمت کو ٹھکرا کر واپس ہوگئے:

لوٹے پھر آئے در کعبہ اگر وا نہ ہوا

پرنسپل دوست تھا۔ جب وجہ پوچھی تو الٹا اس سے سوال کیا کہ وہ کیوں استقبال کے لئے نہیں آیا۔ اس نے کہا آپ ملازم کی حیثیت سے آئے تھے اس لئے میرے لیے یہ ممکن نہ تھا کہ میں آپ کے استقبال کے لئے آؤں۔ دوستی کی بات الگ ہے۔ غالب نے اس کے جواب میں کہا ہم یہ سمجھ رہے تھے کہ ملازمت سے ہماری عزت میں اضافہ ہوگا۔ اگر اس سے رہی سہی عزت بھی چلی جاتی ہے تو ہم کو یہ گوارا نہیں۔ اسی طرح ایک امیر اور رئیس ہی سوچ سکتا ہے۔ حالی نے لکھا ہے کہ ان کی ڈیوڑھی کے آگے کئی محتاج غریب اور معذور افراد پڑے رہتے تھے۔ غالب ان سب کی پرورش کرتے تھے۔ دربار سے خلعت ملا۔ دربار کے شاگرد پیشہ اور دوسرے لوگ انعام لینے کے لئے آئے گھر میں کچھ بھی نہ تھا۔ پچھلے دروازے سے خلعت فروخت کروایا۔ اور جب کچھ رقم ملی وہ دربار کے نوکروں میں تقسیم کردی۔ جاڑے کے زمانے میں ایک امیر دوست آئے لیکن غدر کی وجہ سے وہ قلاش ہوچکے تھے۔ معمولی چھینٹ کا انگرکھا پہنے ہوئے تھے۔ غالب سے ان کی یہ حالت دیکھی نہ گئی۔ جانتے تھے کہ اگر اپنا قیمتی فرغل یوں ہی ان کو پیش کریں گے تو یہ لینے سے انکار کردیں گے۔ اس لئے نہایت خوبی سے ان کے

چھینٹ کے انگرکھے کی تعریف کرنے لگے اور بولے کہ جی چاہتا ہے کہ ابھی آپ کا یہ انگر کھا لے لوں۔ اور وہ انگر کھا لے لیا اور ادھر ادھر دیکھ کر کہنے لگے۔ سردی بہت ہے آپ جائیں گے کیسے میرا یہ فرغل حاضر ہے۔ یہ آپ پہن لیں۔ اس طرح سے اپنا قیمتی فرغل ان کی نذر کیا اور ان کا معمولی انگرکھا لے لیا۔ یہ تمام داد و دہش کے انداز رئیسانہ تھے۔ غالب زندگی بھر اپنی وضع داری پر قائم رہے۔

غالب کی اٹھان جس ماحول میں ہوئی تھی، وہاں حسن پرستی امیرانہ زندگی کا جزو تھی۔ "معشوقان عشق پیشہ" کو بلوانا یا ان کے مجرے میں شریک ہونا امیرانہ زندگی کی لازمی شرط تھی۔ حسن پرستی کو شعار بنانا بوالہوسی نہیں بلکہ تہذیبی قدروں کا تقاضا تھا۔ غالب حسن کار یعنی فنکار تھے۔ ہر فنکار کی سرشت میں ذوق جمال ہوتا ہے۔ یہ نہ ہو تو فنکار ہی نہیں بن سکتا۔ غالب کا عشق ان کی حسن پرستی کا بھی نتیجہ ہے۔ وہ جس والہانہ انداز میں حسن کی تعریف و توصیف کرتے ہیں وہ انکی عشقیہ شاعری کو ایک ترفع بخشنے کے لئے کافی ہے۔ ان کی حسن پرستی میں "خلوص انہماک، آزادی و بے باکی، سادگی اور صفائی" ہے۔ حسن جس رنگ میں ہوتا ہے، جہاں ہوتا ہے وہ غالب کے لئے "سرمایہ جاں" ہوتا ہے۔ ان کو صنف لطیف کے حسن میں "ہیولی شعلہ طور" نظر آتا ہے۔ اس لئے وہ محبوب کو "سراپا نور ایزد" سمجھتے ہیں:

اگر وہ سرو قد گرم خرام ناز آجاوے
کف ہر خاک گلشن شکل قمری نالہ فرسا ہو

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قد یار کا عالم
میں معتقد فتنہ محشر نہ ہوا تھا

دیکھ اس کے ساعد سیمیں و دست پرنگار
شاخ گل جلتی تھی مثل شمع، گل پروانہ تھا

جہاں تیرا نقش قدم دیکھتے ہیں
خیاباں خیاباں ارم دیکھتے ہیں

ترے سرو قامت سے اک قدم آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں

لاکھوں لگاؤ، ایک چرانا نگاہ کا
لاکھوں بناؤ، ایک بگڑنا عتاب میں

ہے کیا، جو کس کے باندھیے! میری بلا ڈرے
کیا جانتا نہیں ہوں تمہاری کمر کو میں

کم نہیں جلوہ گری میں ترے کوچے سے بہشت
یہی نقشہ ہے ولے اس قدر آباد نہیں

یہ لوگ کیوں مرے زخم جگر دیکھتے ہیں	نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
گالیاں کھاکے بے مزا نہ ہوا	کتنے شیریں ہیں تیرے لب کہ رقیب
محشر ستان بے قراری ہے	دل ہوا ہے خرام ناز سے پھر
دل میں ایسے کے جا کرے کوئی	چال جیسے کڑی کمان کا تیر

محبوب کی چال یا خرام کے بارے میں ہی غالب نے اتنے شعر کہے ہیں وہ شاید ہی اردو کے کسی اور شاعر کے ہاں ملیں۔اوپر کے اشعار میں محبوب کے "خرام ناز" کو کڑی کمان کے تیر کی طرح دل میں جاکرتے ہوئے دیکھ چکے ہیں۔ذیل کے اشعار میں بھی "خرام یار" کے دل فریب نظاروں کو غالب نے طرح طرح سے بیان کیا ہے:

موج خرام یار بھی کیا گل کتر گئی	" دیکھو تو دل فریبی انداز نقش پا
اس موج مے کو غافل پیمانہ نقش پا ہے	درس خرام تاکے خمیازہ روانی
دستار گرد شاخ گل نقش پا کروں	آئے بہار ناز کہ تیرے خرام سے

" حسن خرام " کے ساتھ "بوسہ، حسن " بھی غالب کا محبوب موضوع رہا ہے۔بوسہ لینے اور دینے کے مضامین کو بھی بڑی خوبصورتی سے اپنے کلام میں باندھا ہے۔غالب کی حسن پرستی مختلف منازل کو طے کرتے ہوئے اس منزل تک پہنچتی ہے:

جی میں کہتے ہیں کہ مفت آئے تو مال اچھا ہے	بوسہ دیتے نہیں اور دل پہ ہے ہر لحظہ نگاہ
یہ کاسہ، زانو بھی اک جام گدائی ہے	ہنگام تصور ہوں دریوزہ گر بوسہ
غالب کو جانتا ہے کہ وہ نیم جاں نہیں	جاں ہے بہائے بوسہ ولے کیوں کہے ابھی
شوق حصول و جرأت رندانہ چاہیے	اس لب سے مل ہی جائے گا بوسہ کبھی تو ہاں

غالب جب عشق کی واردات سے دور رہتے ہیں تو وہ بے چین ہوجاتے ہیں۔ان کا جذبہ عشق، یار کو پھر مہمان بنا لینا چاہتا ہے۔جگر لخت لخت کو وہ پھر جمع کرتے ہیں تاکہ دعوت مژگاں کر سکیں۔" وضع احتیاط " سے ان کا دم رکنے لگتا ہے۔وہ چاک گریباں کیے بغیر نہیں رہ سکتے۔" نالہائے شرر بار " سے چراغاں کرنے کے لئے بے چین ہوجاتے ہیں "پرسش جراحت دل " کے لئے سامان " صد ہزار نمک داں " کر

لیتے ہیں ۔اس طرح ان کی پوری غزل ان کے "تصور جاناں" سے معمور ہے ۔اس پوری غزل میں ان کا تصور عشق ظاہر ہوتا ہے اور یہ "وفور عشق" سے معمور ہے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کئے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کئے ہوئے

کرتا ہوں جمع پھر جگر لخت لخت کو
عرصہ ہوا ہے دعوت مژگاں کئے ہوئے

پھر وضع احتیاط سے رکنے لگا ہے دم
برسوں ہوئے ہیں چاک گریباں کئے ہوئے

پھر گرم نالہائے شرر بار ہے نفس
مدت ہوئی ہے سیر چراغاں کئے ہوئے

پھر پرسشِ جراحت دل کو چلا ہے عشق
سامانِ صد ہزار نمک داں کئے ہوئے

پھر بھر رہا ہے خامہ مژگاں بخون دل
ساز چمن طرازی داماں کئے ہوئے

باہم دگر ہوئے ہیں دل و دیدہ پھر رقیب
نظارہ و خیال کا ساماں کئے ہوئے

دل پھر طوافِ کوئے ملامت کو جائے ہے
پندار کا صنم کدہ ویراں کئے ہوئے

پھر شوق کر رہا ہے خریدار کی طلب
عرض متاع عقل و دل و جاں کئے ہوئے

پھر چاہتا ہوں نامہء دلدار کھولنا
جاں نذرِ دل فریبی عنوان کئے ہوئے

چاہے ہے پھر کسی کو مقابل میں آرزو
سرمے سے تیز دشنہء مژگاں کئے ہوئے

اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغ مے سے فروزاں کئے ہوئے

پھر جی میں ہے کہ در پہ کسی کے پڑے رہیں
سر زیر بار منت درباں کئے ہوئے

جی ڈھونڈتا ہے پھر وہی فرصت کہ رات دن
بیٹھے رہیں تصور جاناں کئے ہوئے

غالب ہمیں نہ چھیڑ کہ پھر جوش عشق سے
بیٹھے ہیں ہم تہیہ طوفاں کئے ہوئے

غالب کا تصور عشق، ان کی زندگی کو ایک معنویت بخشتا ہے ۔وہ عشق کے سہارے زندگی کے ریگزار میں آسانی سے گامزن ہو جاتے ہیں ۔غالب کے عشق میں زندگی کو معنی خیز بنانے کی قوت ہے ۔اس کی تشریح کرتے ہوئے عالم خوند میری کہتے ہیں:

"عشق ہی زیست کے بے معنی صحرا میں امید کے چراغ روشن کرتا ہے اور زندگی کی بے معنویت میں معانی کی تخلیق کرتا ہے اور وحشت کدہ عالم میں سکون کے سامان فراہم کرتا ہے ۔"

ہم نے وحشت کدہ بزم جہاں میں جوں شمع

شعلہ عشق کو اپنا سرو ساماں سمجھا

اس عشق نے لطافت کی اس منزل پر اسے پہنچا دیا جہاں:

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی ، درد لادوا پایا
غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل
خوں کیا ہوا دیکھا ، گم کیا ہوا پایا

لیکن جیسا کہ اوپر کہا گیا ہے، زیست کی وحشت میں کسی ایک مقام پر سکون حاصل نہیں ہوتا۔ لطافت سے کثافت (خود غالب نے ان لفظوں کو اصطلاحی معنوں میں استعمال کیا ہے) کی طرف سفر کرنے والا اس منزل کی بھی سیر کرتا ہے جہاں عشق ہوس میں تبدیل ہوجاتا ہے۔ اور یاس و ناامیدی کے سامان فراہم کرتا ہے لیکن غالب کا کمال یہ ہے کہ وہ فوراً ہوش میں آجاتا ہے۔ ہوس کے اوپر کی منزلیں طے کرتا ہوا ایک بار تمنا کے لئے اضطراب تک پہنچ جاتا ہے:

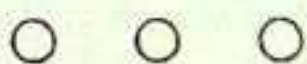
بس ہجوم ناامیدی خاک میں مل جائے گی
وہ جو اک لذت ہماری سعی لاحاصل میں ہے

(عرفان غالب ۔ غالب اور عصریت، مرتبہ آل احمد سرور ۔ ص ۳۲۔۳۳)

غالب کے تصور عشق کی یہی بہترین تفسیر ہے۔ ان کی عظمت اسی بات پر پوشیدہ ہے کہ عشق ہو یا ہوس وہ ہر منزل سے گزرتے ہیں لیکن ہمیشہ ایک اعلیٰ منزل کی طرف گامزن ہوجاتے ہیں ۔ وہ "ہوس" کی منزل پر کبھی رکے نہیں اور بہت جلد عشق کی منزل تک پہنچ گئے ۔ ان کی شخصیت نئی نئی منزلیں تلاش کر لیتی ہے اس لئے ان کا تصور عشق بھی بڑی وسعت اور گہرائی رکھتا ہے ۔ ان کے تصور عشق کے بے شمار رنگ اور صورتیں ہیں ۔ غالب کی نظر کبھی محدود نہیں ہوتی اس لئے ان کا تصور

عشق بھی لامحدود ہے۔ اور ہر شخص اپنے حوصلے اور توفیق کے مطابق اس کی ترجمانی کرلیتا ہے اور یوں غالب عشق کے تعلق سے بھی جو کچھ کہتے ہیں ہر شخص یہ سمجھتا ہے کہ وہ اس کی دل کی ترجمانی کر رہے ہیں:

دیکھنا تقریر کی لذت کہ جو اس نے کہا
میں نے یہ جانا کہ گویا یہ بھی میرے دل میں ہے

○ ○ ○

غالب کا تصوف

غالب کے کلام میں تنوع اور رنگارنگی بے پناہ ہے۔اس رنگارنگی میں جتنی گیرائی ہے اتنی ہی گہرائی بھی ہے۔غالب کی شاعری کی یہ خصوصیت ان کو اردو کے تمام شعرا سے نہ صرف مختلف بلکہ ممتاز بھی کرتی ہے۔غالب کا مروجہ دیوان بارہ سو اشعار پر مشتمل ہے لیکن عبدالرحمن بجنوری کے کہنے کے مطابق:

"لوح سے تمت تک مشکل سے سو صفحے ہیں لیکن کیا ہے جو یہاں حاضر نہیں۔کونسا نغمہ ہے جو اس ساز زندگی کے تاروں میں بیدار یا خوابدہ نہیں ہے"

[نسخہ حمیدیہ، اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۸۲، ص ۲۳]

جب یہاں ہر نغمہ موجود ہے تو "مسائل تصوف" کیسے موجود نہ ہوتے۔وہ تو غالب کی "بادہ خواری" آڑے آئی ورنہ کون ہے جو انھیں ولی نہ سمجھتا:

یہ مسائل تصوف یہ تیرا بیان غالب
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

لیکن "بادہ خواری" کے باوجود غالب کو "ولی" سمجھنے والوں کی کمی نہیں۔غالب کے کلام کے "الہامی" انداز سے گمان یقین میں بدلتا نظر آتا ہے۔اسی وجہ سے بجنوری کو آخر یہ کہنا ہی پڑا:

"ہندوستان کی الہامی کتابیں دو ہیں۔مقدس وید اور دیوان غالب"

[نسخہ حمیدیہ اترپردیش اردو اکادمی ۱۹۸۲۔ص]

پھر غالب تصوف کے مسائل کو جس والہانہ انداز میں پیش کرتے ہیں وہ ہر ایسے گمان کو یقین میں بدل دینے کے لیے کافی ہے۔تصوف کے لیے یہ بات کہی گئی ہے کہ شاعرانہ موشگافیوں کے لے تصوف میں بڑی گنجائش ہے کیوں کہ اس میں بندہ سے لے کر اللہ تک ساری کائنات زیر بحث آجاتی ہے۔تصوف کو صرف شعر کہنے کے لئے

خوب کہنا بذات خود شاعرانہ موشگافی ہے۔ تصوف کا اصلی مقصد روح اور دل کی وہ پاکیزگی اور رفعت ہے جو بندہ، خاکی کو بندہ "مولا صفات بنا دیتی ہے۔ ڈاکٹر ولی الدین تصوف کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"قرآنی تعبیر میں انسان و جنات کا مقصد تخلیق عبادت قرار دیا گیا ہے اور زندگی کے ہر کیف و کم اور ہر حرکت اور سکون کا مقصد اخلاص الا اللہ و اتباع سنت رسول اللہ کے ساتھ جب عبادت بن جاتا ہے تو یہ علمی عنوان تصوف ہے۔" [مدارج سلوک: اکیڈمی قرآن عظیم، دیوبند ۱۹۶۸۔ ص ۴]

تصوف کا لفظ خواہ "اہل صفہ" سے نکلا ہو یا اہل صفا سے اس کا مقصد قلب کی صفائی، اعمال کی پاکیزگی اور نیت کا خلوص ہے۔ تصوف کا تمام تر زور انہی باتوں پر رہا ہے۔ نثار احمد فاروقی کا خیال ہے:

"اسلامی تصوف، روحانی بلندی اور اخلاقی پاکیزگی کا "حال" تھا یعنی علم کا علمی نمونہ لیکن اس پر سیاسی زوال اور اخلاقی انحطاطہ کا سایہ پڑا تو براحال بن کر رہ گیا۔۔۔۔ تصوف کا اولین مقصد اجتناب نفس تھا لیکن یہ اکتساب کا ذریعہ بنا لیا گیا۔" [چشتی تعلیمات اور عصر حاضر میں ان کی معنویت۔ ص ۱۲۔ اسلام اینڈ موڈرن سوسائٹی دہلی ۱۹۸۱ء]

یوں تصوف کا تعلق عملی زندگی سے گہرا ہے۔ لیکن عمل سے پہلے یہ ضروری ہوتا ہے کہ فکری اور ارادی طور پر بھی انسان اپنے آپ کو تیار کرے۔ اس کے لئے قلب کو اللہ کی طرف رجوع کرنا ہوتا ہے۔ اس تعلق سے سید اقبال احمد جون پوری لکھتے ہیں:

"تصوف کی تعریف یہ ہے کہ قلب کو اللہ کے لیے غیر اللہ سے خالی کردے اور ماسوا اللہ کو حقیر جانے۔"

اللہ کے لیے قلب غیر اللہ سے خالی کردینے کا عمل، انسان کے فکر و خیال کو "وحدت الوجود" کی طرف لے جاتا ہے۔ اللہ کے وجود کی وحدت کے لیے یہ ایقان ضروری ہے کہ اس کے سوا کوئی موجود نہیں۔ جو کچھ ہے وہی ہے اس کے سوا کوئی نہیں ہے۔ وحدت الوجود کا مطلب ہے "ہمہ اوست" یعنی ہر چیز وہی ہے۔ توحید کا تقاضا ہے کہ

سوائے اللہ کے وجود کے ہر چیز کی نفی کی جائے۔ اللہ کے سوا کسی اور وجود کو تسلیم کیا گیا تو گویا توحید سے انکار کرنے کے مترادف ہو سکتا ہے۔ اگر اللہ کے سوا کسی اور وجود کو تسلیم کیا گیا تو گویا دو وجود ہوئے خواہ اپنی ذات ہی کا وجود کیوں نہ ہو، اسی وجہ سے منصور نے "انا الحق" کہا تھا وہ یہ نہیں کہہ رہے تھے کہ میں خدا ہوں وہ یہ ثابت کر رہے تھے کہ "میں نہیں ہوں" اپنی ذات کی نفی کر کے اللہ کی ذات کا اثبات ممکن ہے۔ اسی وجہ سے امجد حیدر آبادی کا کہنا ہے "ممکن نہیں دو وجود تو بھی میں بھی غالب نے یہی بات دوسرے انداز میں یوں کہی ہے:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں تو کیا ہوتا

"وحدت الوجود" سے یہ گہرا لگاؤ غالب کی شاعری کو ایک ایسی بلندی پر پہنچا دیتا ہے کہ اردو کے دو ایک شاعر ہی وہاں تک پہنچ سکے ہیں۔ غالب کو تصوف سے جو گہرا لگاؤ تھا اس تعلق سے حالی "یادگار غالب" میں لکھتے ہیں:

> "علم تصوف سے جس کی نسبت کہا گیا ہے کہ "برائے شعر گفتن خوب است" مرزا کو خاص مناسبت تھی اور حقائق اور معارف کی کتابیں اور رسالے ان کے مطالعہ سے گزرے تھے اور سچ پوچھیے تو انھیں متصوفانہ خیالات نے مرزا کو نہ صرف اپنے ہم عصروں میں بلکہ بارہویں صدی کے تمام شعرا میں ممتاز بنا دیا تھا۔" [یادگار غالب (حصہ اول)]

متصوفانہ تصورات میں جس نظریے نے غالب کو بڑی شدت سے اپنی طرف متوجہ کیا وہ نظریہ وحدت الوجود ہے۔ سعید احمد اکبر آبادی لکھتے ہیں:

> "غالب کے مسائل تصوف کا جائزہ لیتے وقت سب سے نمایاں جو بات نظر آتی ہے وہ ان کا وحدت الوجود کا قائل ہونا ہے۔ اس مضمون کو انھوں نے بار بار اور مختلف اسالیب میں اس کثرت سے بیان کیا ہے کہ اردو شاعروں میں وحدت الوجود ان کا خاص مضمون بن گیا ہے۔ [عرفان غالب: ص ۱۱۴، مضمون غالب اور مسائل تصوف۔ مرتبہ

وحدت الوجود میں وجود مطلق، ایک ایسے سمندر کی مانند ہے جس کا کوئی کنارہ اور چھور نہیں ہے۔ جس کی وسعت اور عظمت میں ساری کائنات گم ہے۔ اس کے وجود سے باہر کوئی چیز نہیں بلکہ جو کچھ ہے اسی کے اندر ہے۔ بظاہر سمندر کی لہریں، اس کا جھاگ، اس کے حباب سب نظر آتے ہیں لیکن ہیں نہیں کیوں کہ سمندر سے الگ ان کا کوئی وجود نہیں ہے۔ جب یہ مٹتے اور فنا ہوتے ہیں تو پھر سمندر ہی کا حصہ بن جاتے ہیں۔ یہاں فنا ہونے ہی میں مسرت اور شادمانی مسیر آسکتی ہے کیوں کہ قطرہ سمندر میں مل کر ہی سمندر بن سکتا ہے۔ اسی لیے غالب کہتے ہیں:

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا   درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

غالب اسی وجہ سے انسانی وجود یا ہستی کو اہمیت نہیں دیتے۔ وہ انسانی وجود ہی کو ہی نہیں بلکہ "عالم تمام" کو "حلقۂ دام خیال" کہتے ہیں:

ہستی کے مت فریب میں آجائیو اسد   عالم تمام حلقۂ دام خیال ہے

وہ اس عالم کی ہر چیز کو صرف "برائے نام" سمجھتے ہیں۔ اور "ہستی اشیا" کو محض "وہم" تصور کرتے ہیں:

جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور   جز وہم نہیں ہستی اشیا مرے آگے

کیوں کہ اصل وجود سے کوئی چیز الگ نہیں ہے۔ اگر کوئی اپنی وجود کی گواہی دیتا ہے تو وہ بھی اسی کی تجلی کا اظہار ہے۔ جس طرح ایک ذرہ اسی وقت نظر آتا ہے جب سورج کی کرنوں سے وہ منور ہو جاتا ہے اسی طرح ہر چیز کا وجود، ذات مطلق کے ظہور کا نتیجہ ہے:

ہے تجلی تری سامان وجود   ذرہ بے پرتو خورشید نہیں

ہر قطرہ اصل میں دریا ہی ہوتا ہے، لیکن قطرہ کو یہ زیب نہیں دیتا کہ وہ اپنے کو دریا کہے۔ اسی وجہ سے غالب منصور پر چوٹ کرتے ہیں:

قطرہ اپنی بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن   ہم کو تقلید تنک ظرفی منصور نہیں

غالب نے تصوف کو ایک عقیدے کے طور پر قبول کیا ہے۔ وہ عملی طور پر تصوف کو اپنائے ہوئے نہیں تھے۔ غالب کے تصوف اور درد کے تصوف میں جو فرق ملتا ہے۔

اس کی وضاحت کرتے ہوئے یوسف حسین خاں لکھتے ہیں:

"غالب نے خواجہ میر درد کی طرح تصوف کے اصول کو عملی طور پر نہیں بلکہ فکری اور تخیلی انداز میں تسلیم کیا۔ غالب کے یہاں اگر کوئی عقیدہ ملتا ہے تو وہ وحدت وجود ہے جس کی رو سے موجودات کی حیثیت محض اعتباری ہے۔ اصل ہستی واجب تعالیٰ کی ہے جس کے جلوے سے کائنات معمور ہے۔ جو کچھ ہے وہ ایک ہی ذات کا وجود ہے۔ وہ تمام صفات کا سر چشمہ اور ماخذ ہے اس لیے کسی ایک صفت کا اس پر اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ وہ کائنات کی ہر شئے میں ہے لیکن کوئی شئے واجب تعالیٰ نہیں ہے:

ہر چند ہر ایک شئے میں تو ہے پر تجھ سے تو کوئی شئے نہیں ہے"

[غالب اور آہنگ غالب، غالب اکیڈمی، دہلی ۱۹۶۸ء۔ ص ۲۳۱]

عام طور پر ماہرین غالب ان کے کلام میں صرف وحدت الوجود کے نظریے کو کارفرما دیکھتے ہیں لیکن ان کے بعض اشعار سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ ان کی فکر میں وحدۃ الشہود کا نظریہ بھی کام کر رہا تھا۔ اسے عام طور پر "ہمہ از اوست" سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ یہاں بھی گو وجود کی یکتائی ملتی ہے لیکن ہر مظہر کو یہ کہا جاتا ہے کہ وہ وجود مطلق کی شہادت دیتا ہے۔ جس طرح انسان اور اس کا سایہ ہے۔ سایہ کا وجود، انسان کی وجہ سے ہے۔ اگر انسان نہیں تو یہ سایہ بھی نہیں مگر سایہ کو انسان نہیں کہا جاسکتا۔ گو سایہ انسان ہی کی وجہ سے ہے۔ سایہ کا اپنا کوئی الگ وجود نہیں ہے۔ اسی طرح دنیا کی ہر شے خدا کی شہادت دیتی ہے۔ وہ خود خدا نہیں ہے۔ یعنی "ہمہ از اوست" جو کچھ بھی ہے وہ خدا ہی سے ہے جیسے غالب کے یہ اشعار "وحدت الہود" یا "ہمہ از اوست" کی گواہی دیتے ہیں:

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے
یہ پری چہرہ لوگ کیسے ہیں غمزہ و عشوہ و ادا کیا ہے
شکن زلف عنبریں کیوں ہے نگہ چشم سرمہ سا کیا ہے
سبزہ و گل کہاں سے آئے ہیں ابر کیا چیز ہے ہوا کیا ہے

یوسف حسین خان کہتے ہیں کہ مذکورہ بالا اشعار غالب کی سیرت کو ظاہر کرتے ہیں اور وہ عالم استعجاب میں خدا سے سوال کرتے ہیں کہ عالم میں جب تجھ بن کوئی نہیں ہے تو پھر یہ ہنگامہ، ہستی کیا ہے۔ یہ پری چہری لوگ کون ہیں۔ ان کا غمزہ، عشوہ اور ادا کہاں سے آئے۔ زلف عنبریں کی شکنیں کیا ہیں، یہ خوب صورت آنکھیں جو سرمے کی تحریر سے روشن ہو گئی ہیں، کیا ہیں؟ یہ مظاہر قدرت جو سبزہ و گل سے لے کر آسمان کی وسعتوں تک پھیلے ہوئے ہیں وہ کس بات کی گواہی دیتے ہیں۔ جب دنیا میں تیرے سوا کوئی نہیں ہے۔ تو پھر دل فریب نظارے کیا ہیں۔ ان کی ماہیت اور اصلیت کیا ہے۔ وہ عالم تشکیک میں نہیں بلکہ عالم استعجاب میں یہ سوال کرتے ہیں۔ اپنے تحیر کو ظاہر کرتے ہیں۔ گویا ہر مظہر، وجود مطلق کی شہادت دیتا ہے۔ یہاں یہ بھی ظاہر کرتے ہیں کہ خارجی حقائق فریب نظر ہیں۔ ان کا وجود حقیقی نہیں بلکہ اعتباری ہے۔ کثرت میں وحدت کار فرما ہے۔ اس لیے ہر مظہر میں وحدت مطلق کا جلوہ ہے۔ غالب ہر چیز کی نفی اس لیے کرتے ہیں کہ خدا کی ذات کا اثبات اسی سے ہوتا ہے اور اس کے وجود کی وحدت ثابت ہوتی ہے۔ کہتے ہیں:

ہاں کھائیو مت فریب ہستی ہر چند کہیں کہ ہے، نہیں ہے
ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالب آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

غالب کے وحدت الوجود کو ماننے سے ان کا یہ تصور اور ایقان ملتا ہے کہ تخلیقی عمل جاری ہے۔ جس طرح تخلیق جب تک مکمل نہ ہو جائے خالق اس کو ظاہر نہیں کرتا۔ ممتاز حسین غالب کے اسی نظریے کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"غالب کا یہ تصور وحدت الوجود "لاموجود الا اللہ۔ لاموثر فی الوجود الا اللہ" بہت سے انقلابی مضمرات کا حامل ہے۔۔۔۔۔ وحدت الوجود کے اس تصور سے جو تصور زماں ابھرتا ہے، وہ پیہم تخلیق کا ہے

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز پیش نظر ہے آئنہ دائم نقاب میں"

[نقد حرف: مکتبہ جامعہ لیمٹیڈ، نئی دہلی، پہلا ہندوستانی ایڈیشن ۱۹۸۵ء۔ ص ۱۶]

اسے یوں بھی سمجھا جا سکتا ہے کہ ذات مطلق مسلسل کائنات کی تعمیر اور تخلیق میں لگی

ہوئی ہے اس لیے " دائم نقاب " میں ہے ۔ جب اس سے فارغ ہوگی تو ظاہر ہوگی ۔ کائنات میں جو مسلسل حرکت و عمل ہے اسی "آرائش جمال" کی وجہ سے ہے ۔ کیوں کہ کوئی بھی چیز اور کوئی وجود، ذات باری کے وجود سے علیحدہ نہیں ہے ۔

غالب کے عقیدہ میں وحدت الوجود کو مرکزی حیثیت حاصل ہے ۔ اس بات کا اظہار غالب کے ہر نقاد نے کیا ہے ۔ اسلوب احمد انصاری اس تعلق سے لکھتے ہیں:

> " وحدت الوجود کے عقیدہ کو غالب کے تفکر میں بڑی اہمیت حاصل ہے ۔ اس عقیدہ کا اصل اصول یہ ہے کہ کائنات خدا سے الگ کوئی وجود نہیں رکھتی ۔ وجود صرف ایک ہے ۔ یہ وجود جب تشخصات اور تعینات کی صورت میں جلوہ گر ہوتا ہے تو ممکنات کے اقسام پیدا ہوتے ہے ۔ " [نقد غالب (غالب کی شاعری کے چند بنیادی عناصر) انجمن ترقی اردو ہند، علی گڑھ ۱۹۵۶ء ۔ ص ۲۳۵]

وجود مطلق ، مختلف چیزوں میں جب جلوہ گر ہوتا ہے تو اس سے بے شمار دوسری صورتیں پیدا ہوتی ہیں ۔ اصل میں خدا کی ذات ہی چونکہ مختلف چیزوں کی اور کائنات کی صورت گری کرتی ہے تو یہ نظر آنے والی چیزیں اس کی صفات بن جاتی ہیں ۔ اس لیے ہر چیز کی وضع مختلف ہو سکتی ہے لیکن حقیقیت ایک ہے ۔ اس بات کی وضاحت اسلوب انصاری یوں کرتے ہیں:

> " وجود حقیقی اور کائنات میں ذات و صفات کی نسبت ہے ، چونکہ صفات عین ذات ہے ۔ اس لیے کائنات حق تعالیٰ سے ممیز نہیں ۔ اصل حقیقیت صرف ایک ہے ، جو موجودات کے تعدد اور کثرت میں اپنے آپ کو ظاہر کر رہی ہے ۔ موجودات شہودی میں فرق اصل کا نہیں فروع کا ہے ۔ آخری تجرید میں دونوں ایک ہیں ۔ " [نقد غالب ۔ ص ۲۳۵]

یہاں جو مختلف صورتیں نظر آتی ہیں وہ صرف فریب نظر ہے ۔ اصل میں سب چیزیں ایک ہی وجود کو ظاہر کرتی ہیں ۔ جیسے سمندر کا وجود بظاہر مختلف صورتوں میں نظر آتا ہے ۔ کہیں وہ قطرہ ہے ، تو کہیں موج ہے اور کہیں حباب ہے:

ہے مشتمل نمود صورت پر وجود بحر
یاں کیا دھرا ہے قطرہ و موج و حباب میں

غالب نے قطرہ اور دریا، قطرہ اور سمندر کے موضوع طرح طرح سے باندھے ہیں۔ ایک اور شعر میں وہ کہتے ہیں کہ ہر قطرہ کا دل اصل میں "ساز انا البحر" ہے۔ یعنی ہر قطرہ کے دل سے انا البحر کا نغمہ اٹھ رہا ہے۔ ہر قطرہ یہ کہہ رہا ہے کہ میں خود بحر ہوں۔ گو قطرہ بہت چھوٹا ہوتا ہے لیکن جب سمندر میں مل جاتا ہے تو وہ بھی سمندر بن جاتا ہے۔ اس لیے ہر قطرہ سمندر ہونے کا دعوی کر سکتا ہے۔ اسی طرح ہم بھی اگر چہ بہت ہی معمولی ہیں لیکن پھر بھی ہم جس طرح قطرہ یہ دعوئی کر سکتا ہے میں سمندر ہوں، اسی طرح اناالحق (میں خدا ہوں) کا دعوئی کر سکتے ہیں۔ کیوں کہ ہم بھی اسی بحر بیکراں کا ایک بہت ہی چھوٹا حصہ ہیں۔ غالب اس پورے مضمون کو یوں ادا کرتے ہیں:

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا

رشید احمد صدیقی بھی غالب کے وحدت الوجود کے عقیدے کے متعلق لکھتے ہیں:

"غالب کی مابعد الطبیعاتی سطح وہی وحدت الوجود کی سطح ہے۔ استعارے اور تلازمے بھی وہی ہیں جو اس حقیقیت کے اظہار کے لیے فارسی اور اردو شعراء عرصے سے استعمال کرتے چلے آئے ہیں مثلا دریا اور قطرے کی نسبت، شمع اور پروانے کی نسبت، ذرہ اور صحرا کی نسبت پرتو خور اور شبنم کا رشتہ۔ انھوں نے مظاہر کی حقیقت کو کبھی "حلقۂ دام خیال" سے تعبیر کیا ہے اور کبھی "ہر چند کہیں کہ ہے نہیں ہے" کہہ کر ختم کر دیا ہے۔"

غالب نے وحدت وجود کے ذریعہ اپنے کلام میں نت نئے مضامین پیدا کیے ہیں۔

اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں

شہود اس کیفیت کو کہتے ہیں جب تصوف کے راستے پر چلنے والے یعنی سالک کو دنیا کے ہر وجود میں حق کا جلوہ نظر آتا ہے۔ شاہد دیکھنے والا، مشہود جس کو دیکھا جائے۔ مشاہدہ کرنے کے لیے شاہد (دیکھنے والا) اور مشہود (جس کو دیکھا جائے) الگ الگ ہونے

چاہئیں ۔ ایسی ہی صورت میں مشاہدہ ممکن ہے، لیکن جب دیکھنے والا اور جس کو دیکھا جائے ایک ہی ہو جائیں تب مشاہدہ ممکن نہیں ہوتا ۔ یہاں بھی غالب نے وحدت الوجود کو ظاہر کیا ہے ۔ یعنی خدا کی ہستی کے سوا جب کوئی اور ہستی موجود نہیں ہے اور جو کچھ ہے وہ ذات الہیٰ سے الگ نہیں ہے ایسی صورت میں کوئی دیکھنے والا ہے اور نہ وہ جس کو دیکھا جائے ۔ تمام دنیا میں اصول وحدت جاری و ساری ہے ۔ گو بے شمار چیزیں نظر آتی ہیں ۔ لیکن ان سب کی حقیقت ایک ہے ۔ جب ذات باری اور عالم تمام ایک ہیں تو پھر ذات اور صفات کا فرق مٹ جاتا ہے اور جو فرق ہے وہ بس ایک گمان ہے جس کی کوئی حقیقت نہیں ہے ۔ جب لاموجود الا اللہ (کوئی موجود نہیں سوائے اللہ کے) کا اصول ہر جگہ کار فرما ہے تو ظاہر ہے کہ موجودات کی کوئی حقیقت نہیں ہے ۔

غالب اپنے ایک اور شعر میں یہ بتاتے ہیں کہ کائنات میں اتنی نیرنگی اور رنگا رنگی ہے کہ اس کا جلوہ نہیں کر سکتے ۔ اللہ تعالیٰ کی تخلیقی قوت ظاہر ہے کہ بے اندازہ ہے اس لیے آنکھ میں اتنی طاقت نہیں ہے کہ وہ نت نئے جلوے دیکھ سکے ۔ ہم اگر آنکھ اٹھا کر دیکھ سکیں تو محبوب حقیقی کے سینکڑوں جلوے نظر آئیں لیکن ہم میں اتنی طاقت نہیں ہے کہ ان نظاروں کو دیکھ سکیں ۔ مطلب یہ کہ وہ تو ہزاروں صورتوں میں جلوہ گر ہے ۔ ہم ہی میں طاقت نہیں کہ اسے دیکھ سکیں:

صد جلوہ روبرو ہے جو مژگاں اٹھائیے   طاقت کہاں کہ دید کا احساں اٹھائیے

غالب نے اپنے خطوط میں بھی اسی عقیدہ کا اظہار کیا ہے وہ کئی جگہ عربی کا یہ مقولہ " لاموجود الا اللہ " دہرایا ہے ۔ گویا خدائے تعالیٰ کے وجود کے سوا جو کچھ ہے یقین کے قابل نہیں ہے ۔ کائنات کا اگر کوئی وجود ہے اور ہستی ہے تو وہ بھی اعتباری ہے یعنی ہم اعتبار کرتے ہیں کہ وہ ہے حالانکہ حقیقیت میں وہ نہیں ہے ۔ اگر ہے بھی تو ایسی ہے جیسے کوئی سایہ یا پرتو ہوتا ہے جس کا اپنا کوئی وجود نہیں بلکہ اس کا بظاہر موجود ہونا وجود حقیقی کی گواہی دیتا ہے ۔ اسی وجہ سے غالب تمام دنیا یا ساری کائنات کو خدا کا جلوہ قرار دیتے ہیں اور ایسا جلوہ جس میں ہر جگہ وہی نظر آتا ہے ۔ گویا یہ " جلوہ یکتائی " ہے ۔ ہمارا وجود بھی اسی لیے ہے کہ حسن ازل ، خود بیں ہے یعنی اپنا جلوہ دیکھنا چاہتا

ہے۔اسی وجہ سے وہ ہمیں پیدا کرتا ہے کہ ہم ایک آئینہ کی طرح ہیں جس میں وہی جلوہ افروز ہے۔غالب حسن ازل کی یکتائی کو یوں ظاہر کرتے ہیں:

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں   ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

وحدت وجود پر غالب کا عقیدہ اتنا پختہ ہے کہ وہ ظاہری چیزوں پر اعتبار کرنے کو بھی کفر کہتے ہیں۔عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ کثرت میں وحدت جلوہ گر ہے۔لیکن غالب نے یہ کہا ہے کہ ایسا سمجھنا بھی کفر میں داخل ہے۔کیوں کہ ایسی صورت میں ہم خیالی صورتوں کو بھی اصلی سمجھنے لگتے ہیں۔وحدت کی کثرت آرائی ہم کو وہم پرست بنا دیتی ہے۔اور یوں ہم غیر دانستہ طور پر وحدت سے ایک طرح کا انکار کرتے ہیں اور منکر و کافر بن جاتے ہیں۔اس خیال کو غالب پر لطف انداز میں یوں بیان کرتے ہیں:

کثرت آرائی وحدت ہے پرستاری وہم   کر دیا کافر ان اصنام خیالی نے مجھے

اس کفر کی حالت کو ختم کرنا اسی وقت ممکن ہے کہ ہم رنگا رنگی میں اسی پر نظر رکھیں کہ یہ رنگا رنگی ایک "بہار" ہی کا نتیجہ ہے رنگ برنگے پھولوں کو دیکھ کر ہماری نظر اگر اس حقیقت تک پہنچ سکتی ہے کہ یہ رنگا رنگی بہار ہی کا نتیجہ ہے۔اور بہار ہی کی یہ صورت گری ہے۔یہ صورتیں اپنی کوئی حقیقت نہیں رکھتیں کیونکہ عارف یعنی پہچاننے والا، خدا کی ذات کا عرفان رکھنے والا مختلف جلووں میں صرف بہار ہی کا جلوہ دیکھتا ہے۔گردش پیمانہ خواہ صفات کی کتنی ہی صورتیں پیدا کرے، عارف ہمیشہ مست مئے ذات رہے گا۔وہ اسی کی ذات کا جلوہ ہر چیز میں دیکھے گا۔غالب کہتے ہیں:

ہے رنگ لالہ و گل و نسریں جدا جدا   ہر رنگ میں بہار کا اثبات چاہیے

یعنی بہ حسب گردش پیمانہ صفات   عارف ہمیشہ مست مئے ذات چاہیے

انسان کو اگر عرفان حاصل نہ ہو یعنی اگر وہ عارف نہ تو پھر ساز کے پردوں کو دیکھے گا اور اس کی نگاہ اس بات تک رسائی حاصل نہیں کر سکے گی کہ ہر پردے کے پیچھے ساز ہے۔انسان اگر نغمہ راز کو نہیں جانتا ہے تو اس کو صرف پردہ کا حجاب نظر آئے گا۔حالانکہ ہر پردہ ساز پیدا کرتا ہے۔حجابات ساز، کے پردوں کی طرح نغمے برپا کر رہے ہیں اور اپنی زبان سے فطرت کے پوشیدہ نغموں یعنی رازوں کو آشکار کر رہے ہیں۔ضرورت صرف اس بات کی ہے کہ سننے والے کان چاہئیں غالب کے الفاظ میں:

محرم نہیں ہے تو ہی نوا ہائے راز کا یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا

انسان جن چیزوں کو شہود سمجھتا ہے یعنی ظاہر باتیں، نظر آنے والی باتیں، لیکن حقیقت میں وہ بھی غیب میں ہیں۔ غالب یہ کہتے ہیں کہ جن باتوں کو ہم شہود یعنی نظر آنے والی سمجھے ہوئے ہیں وہ بھی غیب میں ہیں۔ کیوں کہ غیب الغیب میں ہیں۔ انسان کی مثال ایسی ہے کہ وہ خواب میں اپنے آپ کو جاگا ہوا سمجھ رہا ہے۔ حالانکہ اس کا جاگنا حقیقت سے بہت دور ہے۔ وہ تو خواب میں دیکھ رہا ہے کہ وہ جاگ رہا ہے اسی کو غیب الغیت کہا گیا ہے۔ اگر کوئی خواب میں یہ دیکھتا ہے کہ وہ جاگ رہا ہے تو ظاہر ہے کہ وہ فی الحقیقت خواب ہی کی حالت میں ہے لیکن اپنے آپ کو وہ بیدار سمجھ رہا ہے اس کی یہ بیداری، خواب میں بیداری ہے۔ انسان کی اسی حالت کو غالب اس طرح ظاہر کرتے ہیں:

ہے غیب غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

وحدت الوجود کا یہ عقیدہ ہے کہ جو غالب کے مختلف اشعار میں نت نئے رنگ میں ابھرا ہے۔ ان کی وہ غزل جس میں انھوں نے دنیا کو بازیچہ اطفال کہا ہے، اسی عقیدہ کا نتیجہ ہے جس کی وجہ سے اعجاز مسیحا بھی ان کو "اک بات" نظر آتا ہے اور "اورنگ سلیمان بھی "اک کھیل" دکھائی دیتا ہے۔ ابتدائی اشعار میں تو معلوم نہیں ہوتا لیکن تیسرے شعر میں وحدت الوجود کا عقیدہ کھل کر سامنے آتا ہے۔ کہتے ہیں:

بازیچہ اطفال ہے دنیا مرے آگے ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے
اک کھیل ہے اورنگ سلیماں مرے نزدیک اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
جز نام نہیں صورت عالم مجھے منظور جز وہم نہیں ہستیِ اشیا مرے آگے

غالب کے نزدیک زماں اور مکاں کا جو تصور وحدت وجود سے ابھرتا ہے وہ یہ ہے کہ زمانہ گویا خدا ہے۔ اس لیے زمانہ کبھی گزرتا نہیں ہے۔ ہم گزرتے ہیں اور یہ سمجھ لیتے ہیں کہ زمانہ گزر رہا ہے۔ خدا کے زماں و مکاں کا ایک نیا تصور چھٹی صدی ہجری کے عین القضات ہمدانی نے پیش کیا ہے۔ ممتاز حسین نے اس کا خاص طور پر ذکر کیا ہے غالب اسی تصور زماں و مکاں سے متاثر تھے۔ انھوں نے اپنی کتاب "مہر نیم روز" میں

عین القضات ہمدانی کا ذکر کیا ہے۔ہمدانی نے ایک رسالہ "غایت لامکان فی درایت المکان" کے نام سے تصنیف کیا ہے۔[نقد حرف۔ص ۱۴]
اس رسالے میں انھوں نے لکھا ہے کہ خدا کے وقت کا کوئی بھی لمحہ ایسا نہیں جو گزر گیا ہو یا آنے والا ہو بلکہ وہ لمحہ ہمیشہ موجود رہتا ہے۔سب کچھ مکان میں موجود ہے۔ کیوں کہ اس کے مکان میں نہ تو مختلف جہات ہیں اور نہ کوئی چیز قریب و دور ہے۔ اسی طرح اس کے مکان میں یہاں وہاں کا بھی کوئی تصور نہیں ہے۔ممتاز حسین لکھتے ہیں:

"اس طرح ہمدانی نے خدا کے علم مطلق کو محیط عموم اور خصوص دونوں کے علوم پر دکھایا ہے۔اس ربانی زباں و مکاں کو تسلیم کرنے کے بعد ہستی از روے زمان و مکاں غیر منقسم ہو جاتی ہے۔"
[نقد حرف۔ص ۱۴]

ممتاز حسین آگے یہ لکھتے ہیں کہ غالب نے جو زماں و مکاں کا تصور پیش کیا ہے۔وہ ہمدانی کے تصور کے مطابق ہے:
غالب نے کم و بیش یہی باتیں "مہر نیمروز" کے دیباچہ میں اور سید علی غمگین کے نام اپنے فارسی خطوط میں، ہستی خلق کی وحدت اور اس کے زباں و مکاں کے بارے میں لکھی ہیں۔وہ مسکین کو لکھتے ہیں:

"دی و امروز و فردا در ہستی مطلق شام از ازل تا ابد ہماں یک آن واحد است، واز تحت الثری تا اوج عرش بہ آں مکان واحد است۔"
[نقد حرف۔ص ۱۴]

اس فارسی عبارت کا مطلب ہے گزرا ہوا کل، آج اور آنے والا کل سب ہستی مطلق میں شامل ہیں۔ازل سے ابد تک تمام ایک آن واحد ہے اسی طرح "تحت الثری سے عرش کی بلندی تک" ہر چیز ایک ہی مکان میں موجود ہے۔غالب کا یہ زمانی اور مکانی تصور بھی وحدت الوجود کی دین ہے۔غالب کے ان صوفیانہ تصورات میں ایک حرکت اور نمو پذیری ہے۔اس لیے غالب کا تصوف ایک حرکی قوت رکھتا ہے۔ممتاز حسین، غالب کے اس تصوف کے بارے میں لکھتے ہیں:

اسد دار سنگان باوصف سامان بے تعلق ہیں   صنوبر گلستاں میں بادل آزادہ آتا ہے

"بے تعلقی، بشرطیکہ وہ باوصف ساماں ہو، نہ کہ آزروئے مفلسی غالب کے یہاں آزادی یا آزادروی کا دوسرا نام ہے۔ چنانچہ وہ اسی بے تعلقی کے رستے سے ایک صوفی تھے۔ لیکن ان کا تصوف برگساں کے بیان کردہ مسٹی سزم کی طرح "حرکی" اور تحصیل حیات کی قدروں کو فروغ دینے والا ۔ ان کا یہ تصوف کشادگی دل و دماغ کی قدروں کا حامل تھا۔" [نقد حرف ۔ ۲۴]

غالب کے نظریہ تصوف میں جو انفرادیت ہے اس کو مزید نمایاں کرتے ہوئے ممتاز حسین لکھتے ہیں:

"ان کا یہ تصوف لذت کشی ۔ حیات میں مانع نہیں آتا۔ ان کا یہ تصوف نہ تو آئین برہمن کا تھا اور نہ اہل صومعہ کا۔ یہ تصوف ان میں پیروی حیات سے پیدا ہوا تھا۔ یہ ان کے وجدان کا عطیہ تھا کہ زندگی وجود خداوندی ہے، مقصود بالذات ہے توجہ۔ ذات کی شے ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ انسان "فرورفتہ۔ لذت" نہ ہوجائے ورنہ اس کا اپنے اوپر غالب آنا ناممکن ہوجائے گا اور اس لپنے ادنی کو ارفع میں اپنے تابنے کو سونے میں تبدیل نہیں کرسکتا۔ یہ دیکھئے کہ اس تصوف میں جو ایک تعلیم ترک ہے اس کی صورت غالب کے ہاں کیا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

کم خود گیر بیش شو غالب   قطرہ از ترک خویشتن گہر است "

(عرفان غالب ص ۱۲)

فارسی شعر کا مطلب ہے غالب اپنے کو کم نہیں بلکہ زیادہ کر، بہتر کر کیوں کہ "قطرہ اپنی ذات کو ترک کرنے سے موتی بنتا ہے۔"

غالب کے تصوف میں جو انفرادی انداز ملتا ہے۔ اس کی وضاحت عالم خوند میری نے بھی کی ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ انسانی موقف کو غالب نے بڑی لمان داری کے ساتھ

پیش کیا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"انسانی موقف سے یہ لمان دارانہ لگاؤ غالب کے فن کا ایک نادر وصف ہے۔ نیطشے نے اپنی کتاب "المیے کی تخلیق" میں لکھا ہے:
فن کا کمال یہ ہے کہ وہ زیست (Existence) کا اقرار کرے۔ اس کو بارحمت تصور کرے اور زیست کو مقدس بنائے۔"

عالم خوند میری کہتے ہیں کہ زیست کو رحمت سمجھنا یا اس کو مقدس سمجھنے کا رجحان صرف دو کے پاس ملتا ہے ایک تو محی الدین ابن عربی کے پاس اور پھر غالب کے پاس۔ وہ اس تعلق سے لکھتے ہیں:

" جہاں تک میرا خیال ہے مسلمان اہل فکر میں صرف دو شاعر مفکروں نے اسی روایت کی واضح الفاظ میں تردید کی ہے۔ ایک محی الدین ابن العربی اور دوسرے غالب۔ ابن عربی نے فصوص الحکم میں صاف الفاظ میں لکھا ہے۔ "کل موجود مرحوم" (یعنی وجود رحمت ہے) ہو سکتا ہے کہ غالب نے یہ خیال ابن عربی سے لیا ہو۔۔۔۔۔ غالب اور ابن عربی دونوں متفق ہیں کیوں کہ وہ یعنی وجود ایک عطیہ الہی ہے۔ میرے خیال میں کلام غالب کا فکری سرچشمہ ان کا یہی تصور ہے کہ انفرادی زیست عین رحمت ہے۔ اسی خیال کا شعری پیکر میں اس نے یوں اظہار کیا:

دل ہر قطرہ ہے ساز انا البحر ہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا "

غالب نے اس طرح عظیم صوفیانہ خیالات سے رشتہ استوار رکھتے ہوئے بھی انفرادیت کو قائم رکھا ہے۔ یہی ان کی عظمت کی دلیل ہے۔

○ ○ ○

حالی کی تنقید، حالی پر تنقید

حالی اردو ادب میں کئی حیثیتوں سے ممتاز، منفرد اور بہت بلند مقام رکھتے ہیں ۔ شاعر کی حیثیت سے جہاں انھیں جدید شاعری کو فروغ دینے میں پیشوا اور امام کی حیثیت حاصل ہے وہیں جدید نثر کی ترویج و اشاعت میں ان کی خدمات کو بھلایا نہیں جاسکتا ۔ خود ان کی شاعرانہ حیثیت کئی جہتیں رکھتی ہے ۔ غزل کو فرسودہ اور پامال روش سے نکال کر انھوں نے اس کو نیا رنگ و آہنگ بخشا ۔ نظم کو اردو شاعری میں ایسا اور اتنا فروغ دیا کہ جدید نظم گوئی کی تاریخ ان کے نام سے شروع ہوتی ہے ۔ طویل نظم کو اردو میں اپنے مسدس کے ذریعہ ایسی بنیاد فراہم کر دی کہ آج اردو طویل نظم کی شاندار عمارت اسی پر استوار ہوئی ہے ۔ مقصدیت کے باوجود شعریت کو برقرار رکھنا ان کا ایسا کارنامہ ہے جس کی وجہ سے یہ اعتراف کرنا پڑتا ہے کہ " اگر حالی نہ ہوتے تو اقبال بھی نہ ہوتے ۔ " اردو نثر نگاری کو بھی مالامال کرنے میں ان کا بہت بڑا حصہ ہے ۔ جدید انشاپردازی میں انھوں نے وہ انداز اور ایسی روش اختیار کی جس پر چل کر ہماری انشاپردازی شاہراہ میں تبدیل ہوئی ۔ اردو سوانح نگاری کو انھوں نے جدید انداز عطا کیا ۔ انھوں نے اپنے موضوع کی شخصیت کی مکمل تصویر پیش کرنے میں روشنی کے ساتھ تاریکی سے بھی کام لیا ۔ یعنی انھوں نے شخصیت کی حقیقی اور سچی تصویر پیش کی ہے ۔ اس سلسلے میں ان کی سوانح عمری " یادگار غالب " ایک روشنی کے مینار کی طرح ہے جس کی روشنی میں اردو کی سوانح نگاری اپنا راستہ طے کر رہی ہے ۔ غالب کی شخصیت کو پیش کرتے ہوئے ان کے غیر معمولی کارناموں کو پیش بھی کیا اور ان کی شخصیت کی بلندی اور عظمت کو پوری طرح نمایاں کیا ۔ لیکن اسی کے ساتھ ساتھ انھوں نے غالب کی شخصی کوتاہیوں اور کمزوریوں کو بھی اس قدر خوصورتی اور نزاکت کے ساتھ پیش کیا کہ اسی تاریکی کی وجہ سے ان کی شخصیت دل آویز اور روشن بن گئی ۔ ان کی شراب خوری، جوئے بازی اور اس کی پاداش میں جیل، قرض

داری، ڈومنی سے معاشقے تک، غالب کی وہ کون سی کمزوری ہے جو یادگار غالب میں نہیں ملتی۔ لیکن اس کے باوجود ان کی شخصیت کے وقار و وزن میں رتی بھر بھی کمی نہیں آتی ہے۔ اصل میں شخص اور شخصیت میں جو فرق ہوتا ہے وہ حالی کے پیش نظر ہے۔ زندگی میں شخص کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ جو کچھ بھی ہوتی وہ شخصیت ہوتی ہے بظاہر موشگافی معلوم ہوتی ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اچھا اور بڑا سوانح نگار شخص کے تمام حالات کو پیش کرتے ہوئے شخصیت کی بھرپور انداز میں عکاسی کرتا ہے حالی نے غالب کی شخصیت کو جس حسن کاری اور سلیقے سے پیش کیا ہے اس کا جواب اردو کی پوری سوانح نگاری میں آج تک نہیں ملتا۔

" حیات جاوید " میں حالی نے صرف سرسید کی شخصیت اور حالات ہی کو پیش نہیں کیا بلکہ اس پورے عہد اور دور کو پس منظر کے طور پر پیش کیا ہے کہ جہاں وہ پورا عہد سانس لیتا نظر آتا ہے وہیں سرسید کی شخصی، قدآوری بھی پوری طرح نمایاں ہوتی ہے۔ " حیات سعدی " بھی حالی کی نثرنگاری کا ایک اہم نمونہ ہے۔ انھوں نے بقول کسی کے شہد کی مکھی کی طرح ریزہ ریزہ کرکے مواد جمع کیا ہے۔ اور سعدی کی ایسی عمدہ سوانح عمری مرتب کی ہے جس کا جواب یہ کہا جاتا ہے کہ پورے فارسی ادب میں نہیں ملتا۔ حالی کے نثری کارناموں میں ایک مختصر سا ناول " مجالس النساء " بھی ہے لیکن اس کی صرف اتنی اہمیت ہے کہ یہ حالی کے قلم کی زائیدہ ہے۔ ان تمام کارناموں کے علاوہ اردو تنقید میں ان کے اتنے بلند پایہ کارنامے ہیں کہ آج تک اردو تنقید ان کی رہین منت ہے۔

حالی کو اگر اردو تنقید کا آدم کہا جائے تو یہ بات قطعی طور پر بجا اور درست ہوگی۔ ایسا نہیں ہے کہ حالی سے پہلے اردو میں تنقید کا نام و نشان نہیں تھا۔ نام تھا لیکن برائے نام، نشان تھا لیکن جس کی نشان وہی مشکل تھی۔ حالی سے پہلے اردو میں تنقید پر کوئی مستقل اور مربوط کتاب نہیں ملتی۔ البتہ تنقید کے تعلق سے بکھرے ہوئے اور منتشر خیالات ضرور ملتے ہیں۔ اگر ہم حالی کو اردو تنقید کا ارسطو کہیں تو یہ کچھ غلط نہ ہوگا۔ جس طرح مغربی دنیا میں تنقید پر مفصل اور مربوط اظہار خیال سب سے پہلے ارسطو نے اپنی کتاب " بوطیقا " میں کیا ہے۔ بالکل اسی طرح " مقدمہ شعر

شاعری " اردو ادب کی بوطیقا ہے ۔" مقدمہ شعروشاعری " میں اردو شاعری کے اصول وضوابط بیان کیے گئے ہیں ۔یوں مقدمہ نظری تنقید کی پہلی بسوط کتاب ہے ۔ لیکن حالی نے عملی تنقید کے بھی بہترین نمونے " یادگار غالب " اور " حیات سعدی " کی صورت میں پیش کیے ہیں ۔حالی کے تنقیدی نظریات ان کے مقالات اور مضامین ہی میں نہیں " حیات جاوید " میں بھی ملتے ہیں ۔ڈاکٹر سید عبداللہ نے بجا طور پر کہا ہے:

" حالی کا تنقیدی شاہکار مقدمہ شعروشاعری ہے ۔مگر ان کے تنقیدی تصورات حیات سعدی، یادگار غالب اور حیات جاوید میں بھی ہیں ۔ ان کے علاوہ بکھرے ہوئے خیالات ان کے بعض مقالات میں بھی مل جاتے ہیں ۔" (سرسید احمد خاں اور ان کے نامور رفقاء ۔ ص ۲۳۱)

حالی کے تنقیدی نظریات کو مجموعی طور پر دیکھنا چاہیے جو انھوں نے اپنی مختلف تنقیدی کتابوں میں پیش کیے ہیں ۔تب ہم حالی کے نظریات کے تعلق سے صحیح نتائج پر پہنچ سکتے ہیں ۔اگر ایسا نہ ہو تو حالی کے نظریات کے تعلق سے غلط نتائج اخز کیے جائیں گے ۔ایسا نہ کرنے کی وجہ سے ہمارے کئی بڑے اور اہم نقاد حالی کے تعلق سے ایسی باتیں کہتے ہیں جو صحیح نہیں ہیں ۔ایک عام خیال یہ ہے کہ حالی نے اردو غزل کی مخالفت کی ہے ۔جیسے مولوی عبدالرحمن نے " مراۃ الشعرا " میں مسعود حسن رضوی ادیب نے " ہماری شاعری " میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں نے اپنی کتاب " اردو غزل " میں اور کئی دوسرے ناقدین نے کہیں واضح طور پر کہیں ڈھکے چھپے انداز میں یہ بات کہی ہے کہ حالی نے غزل کی جو مخالفت کی ہے وہ صحیح نہیں ہے ۔اس سلسلے میں جو سینکڑوں تنقیدی مضامین لکھے گئے ہیں وہ الگ ہیں ۔حالی کو غزل کا مخالف قرار دینے والے یہ بات بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں کہ جو غالب کا معترف ہو وہ غزل کا منکر ہو ہی نہیں سکتا ۔ہم آئندہ صفحات پر اس موضوع پر تفصیلی بحث کریں گے ۔" مقدمہ شعروشاعری " کی اردو میں جو غیر معمولی اہمیت ہے اس کو واضح کرنے کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ مقدمے سے پہلے اردو تنقید کی کیا حالت و کیفیت تھی اور مقدمہ کے ذریعہ حالی نے اردو تنقید کی کس طرح کایا پلٹ کی ۔

تنقید کے اولین نمونے اساتذہ کی اصلاحوں میں ملتے ہیں ۔اس زمانے میں ہر

شخص جو شعر کہتا تھا کسی نے کسی استاد سخن سے اصلاح لیتا تھا۔ وہ شاعر جس کا کوئی استاد نہیں، ہوتا تھا وہ اچھی نظروں سے نہیں دیکھا جاتا تھا۔ غالب جیسے عظیم شاعر کو بھی ایک فرضی استاد بنانا پڑا تا کہ لوگ اسے "بے استاد" نہ کہہ سکیں۔ خود غالب کے بھی بیسیوں شاگرد تھے۔ ان کے خطوط سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہ کس طرح اپنے شاگردوں کو اصلاح دیا کرتے تھے۔ مناسب الفاظ کے ساتھ ساتھ بعض وقت پورا مصرع بدل دیا کرتے تھے۔ محاورے اور روزمرہ کا خاص طور سے خیال رکھا جاتا تھا زبان و بیان کے نکتے سمجھائے جاتے تھے۔ مختلف انداز سے شعر کو پرکھا جاتا تھا اور اس میں گردن کی جنبش سے لے کر واہ واہ اور سبحان اللہ تک شعر کی تعریف جس انداز میں کی جاتی تھی اس سے شعر کی قدر و قیمت متعین ہوتی تھی۔ فارسی کے مشہور شاعر صائب کا کہنا تھا کہ دو باتیں شعر کی قدر و قیمت کو کم کر دیتی ہیں۔ ایک تو "سکوت سخن شناس" اور دوسرے "تحسین ناشناس"۔ یعنی شعر کو پرکھنے والے اگر شعر کو جاننے اور پرکھنے کی صلاحیت نہیں رکھتے وہ اگر شعر کی تعریف کرنے لگیں تو اس سے بھی ظاہر ہوتا ہے کہ شعر عامیانہ ہے۔ اسی طرح جن جن اساتذہ میں معاصرانہ چشمک رہتی تھی وہ بھی شعر پڑھتے وقت شعر کی خامی کی طرف بہت شائستہ انداز میں اشارہ کر دیتے تھے۔ انیس اور دبیر میں شاعرانہ چشمک رہا کرتی تھی۔ انھیں کے تعلق سے ایک واقعہ مشہور ہے کہ انیس اپنا مرثیہ سناتے ہوئے جب اس مصرعے تک پہنچے:

کان نبی کے گوہر یکتا حسین ہیں

تو اسی وقت دبیر نے کہا" واہ انیس صاحب کیا کہنے "کانے نبی"۔ نعوذ باللہ "کان" کے معنی معدن یا ذخیرے کے ہیں لیکن پڑھنے میں چونکہ ذم کا پہلو نکل رہا تھا اس لیے دبیر نے فوراً گرفت کی۔ انیس نے یہ لفظ بدل کر دوسرا لفظ رکھا اور کہا:

گنج نبی کے گوہر یکتا حسین ہیں

لیکن پڑھنے میں پھر برے معنی پیدا ہو رہے تھے یعنی "گنجے نبی" انیس نے پھر لفظ بدلا اور کہا:

بحر نبی کے گوہر یکتا حسین ہیں

دبیر نے پھر چوٹ کی اور کہا۔ واہ واہ کیا بات کہی۔ "بہرے نبی" پڑھنے میں پھر برے

معنی پیدا ہو رہے تھے۔ لیکن انیس کے پاس الفاظ کا بے حد و بے حساب ذخیرہ رہتا تھا اور الفاظ ہاتھ باندھے کھڑے رہتے تھے۔ انیس نے اب کی بار کہا:

کنز نبی کے گوہر یکتا حسین ہیں

کنز کے معنی بھی گنج یا ذخیرے کے ہیں۔ اور یوں مصرع میں جو ذم کا پہلو نکل رہا تھا وہ بالکلیہ طور پر دور ہو گیا۔ اس طرح شعر پڑھتے وقت بھی تنقید ہوا کرتی تھی۔

تنقید کتابی صورت میں اردو شعرا کے تذکروں میں ملتی ہے۔ تذکرہ اس زمانے کی ایک مرکب صنف ادب ہے۔ اس میں بیک وقت شعرا کے سوانحی حالات بھی ملتی ہے۔ تاریخ ادب کے نقوش بھی ملتی ہیں اور تنقید بھی ملتی ہے۔ ہمارے بہت بڑے شاعروں نے تذکرے لکھے ہیں۔ میر تقی میر کا تذکرہ "نکات الشعرا" اردو کے اولین تذکروں میں سے ہے۔ بعض یہ کہتے ہیں کہ یہ اردو کا پہلا تذکرہ ہے۔ میر حسن نے بھی "شعرائے اردو" کے نام سے تذکرہ لکھا تھا۔ قائم چاند پوری کا تذکرہ "مخزن نکات" ہے۔ مصحفی نے "ریاض الفصحا" اور "تذکرہ ہندی گویاں" کے نام سے تذکرے لکھے تھے۔ مصطفیٰ خاں شیفتہ کا تذکرہ "گلشن بے خاز" ہے۔ تذکرہ نگاروں میں بھی نوک جھونک ہوا کرتی تھی۔ شیفتہ نے اپنے تذکرے میں نظرا کبرآبادی کی شاعری کو تسلیم نہیں کیا تھا۔ اور انھیں سوقیانہ یعنی بازاری شاعر کہا تھا۔ گلستان بے خزاں" کے نام سے تذکرہ لکھا اور نظیر کی شاعری کی بڑھ چڑھ کر تعریف کی اور یہ کہا شیفتہ جس شاعر کی بہت زیادہ تعریف کرتے ہیں یعنی غالب وہ نظیرا کبرآبادی کے شاگرد ہیں۔ گو یہ بات صحیح نہیں تھی لیکن نظیر کی اہمیت اور بڑائی ظاہر کرنے کے لیے قطب الدین باطن نے یہ بات کہی تھی۔ ان تذکروں کے علاوہ اور پچاسوں تذکرے ملتے ہیں جیسے مرزا علی لطف کا "گلشن ہند" گردیزی کا تذکرہ ریختہ گویاں "قدرت اللہ قاسم کا" مجموعہ نغز" لچھمی نرائن شفیق کا" چمنستاں شعرا" قادر بخش صابر کا" گلستان سخن" کریم الدین کا" طبقات الشعرا" یوں اور بہت سے تذکرے ملتے ہیں ان تذکروں کی تنقید عام طور پر لفظی ہوتی ہے۔ وہ شعر کی بندش، تراکیب کی خوب صورتی، محاورے کی صفائی، زبان و بیان کی روانی کو خاص طور پر دیکھتے ہیں۔ ان تذکروں میں تنقیدی مواد تو ملتا ہے لیکن تنقیدی اصول یا نظریات نہیں ملتے۔ عربی میں تنقیدی نظریات اور

اصولوں کی کافی بحثیں ملتی ہیں لیکن اردو تذکرہ نگاروں نے ان سے استفادہ نہیں کیا تھا۔ اس کے باوجود ان میں جو تنقیدی مواد ملتا ہے اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ کسی خاص اصول یا نظریہ کے تحت نہیں بلکہ اپنے طور پر وہ شاعروں کی قدر و قیمت متعین کرنے کی کوشش کرتے تھے۔ مولوی عبدالحق نے میر کی تنقید کے بارے میں لکھا ہے:

"میر صاحب پہلے تذکرہ نویس ہیں جنھوں نے صحیح تنقید سے کام لیا ہے اور جہاں کوئی سقم نظر آیا بے رو رعایت اس کا اظہار کر دیا ہے۔ اور شاعر کے متعلق ان کے جو رائے ہے اس کے ظاہر کرنے میں انھوں نے مطلق تامل نہیں کیا۔ یہ بات ہمارے تذکرہ نویسوں میں عام طور سے مفقود ہے۔ وہ اپنے گروہ کے شاعروں کی جا بجا تعریف کرتے ہیں اور حریف گروہ کی تعریف اول تو کرتے نہیں اور جو کرتے بھی ہیں تو دبی زبان سے اور اس میں کوئی چوٹ ضرور کرتے ہیں۔ میر صاحب کی شان اس سے بہت ارفع تھی اور وہ کسی جتھے سے تعلق نہیں رکھتے۔" (بحوالہ اردو تنقید کا ارتقا۔ ص ۹۶)

بہر حال حالی سے پہلے اردو تنقید میں اصولی بحثیں نہیں ملتیں جیسے شاعری کا کیا فائدہ ہے۔ سوسائٹی کو اس کی ضرورت ہے یا نہیں؟ عملی زندگی میں شاعری سے کیا کام لیے جاسکتے ہیں۔ سماجی زندگی سے شاعری اور شاعری کا سماجی زندگی سے کیا تعلق ہے۔ شاعری کے لیے کون سی شرطیں ضروری ہیں۔ اردو کی مختلف اصناف جیسے غزل، قصیدہ مرثیہ اور مثنوی کو کیسا ہونا چاہیے۔ تنقید کے یہ سارے مباحث حالی سے پہلے کسی کے ہاں بھی نہیں ملتے اسی وجہ سے یہ کہا جاسکتا ہے کہ حالی اردو تنقید کے باوا آدم ہیں

"مقدمہ شعر و شاعری" میں حالی پہلے اس بات سے بحث کرتے ہیں کہ ملکہ مفید ہے یا نہیں۔ اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ سوسائٹی کے لیے فائدہ بخش ہے۔ اس بات کو وہ اپنی دلیل کے ساتھ یوں بیان کرتے ہیں:

"شاعری کوئی اکتسابی چیز نہیں ہے بلکہ بعض طبیعتوں میں اس کی استعداد خداداد ہوتی ہے پس جو شخص اس عطیہ الٰہی کو منتقضائے

فطرت کے موافق کام میں لائے گا ممکن نہیں کہ اس سے سوسائٹی کو کچھ نفع نہیں پہنچے۔"

پھر وہ شعر کی تاثیر سے بحث کرتے ہوئے یہ بتاتے ہیں کہ شاعری سے بڑے بڑے کام لیے جاسکتے ہیں۔ جیسے قدیم یونان میں ایتھنز والوں کو بار بار شکست ہونے لگی تو سولن نے ایسے درد انگیز اور ولولہ خیز اشعار پڑھے کہ ایتھنز والوں کی غیرت جاگ گئی اور انھوں نے اپنے دشمن کو شکست دی۔ ترکوں کو یونان نے فتح کر لیا تھا۔ لارڈ بائرن نے اپنی نظم میں فرانس، انگلستان اور روس کو غیرت دلائی کے یونان کے علم وفن میں ان پر بڑے احسانات ہیں۔ اس لیے یونان کو ترکوں کی غلامی سے نجات دلانی چاہئیے۔ یورپ والوں نے متحدہ طور پر ترکی پر حملہ کیا اور یونان کو آزادی دلائی۔ اس طرح ایشیاء میں بھی شاعری سے بڑے اہم اور مفید کام لیے گئے ہیں۔ جیسا کہ عرب کا شاعر میمون بن قیس نابینا ہونے کے بعد اسے اعشی کہتے تھے۔ اس کے تعلق سے یہ بات مشہور ہے کہ جس کی وہ مدح کرتا ہو عزیز و نیک نام ہوتا اور جس کی ہجو کرتا وہ ذلیل و خوار ہوتا۔ ایک خاتون کی لڑکیوں کی شادی نہیں ہو رہی تھی اس نے اعشی سے کہا وہ اگر متوجہ ہو تو ہمارا مسئلہ حل ہو سکتا ہے۔ اعشی نے ان لڑکیوں کے بارے میں قصیدہ لکھا عرب کے بڑے بڑے لوگوں نے لڑکیوں سے شادیاں کر لیں۔ ایران کا بھی ایک واقعہ حالی نے بیان کیا ہے کہ کس طرح بادشاہ وقت نے اپنے پائے تخت بخارا کو چھوڑ کر ہرات میں قیام کرنا شروع کیا۔ اس کے ساتھ کے سردار اور امرا وہاں کے قیام سے بیزار ہو گئے۔ انھوں نے ایران کا مشہور شاعر رودکی جو بادشاہ کے ساتھ تھا، درخواست کی بادشاہ کو کسی طرح واپس چلنے پر آمادہ کرے۔ رودکی نے ایک قصیدہ پڑھا جس سے بادشاہ متاثر ہوا کہ فوراً ہرات سے بخارا روانہ ہو گیا۔ اس طرح حالی نے مختلف واقعات بیان کر کے شاعری میں جو تاثیر ہوتی ہے اس کو نمایاں کیا ہے۔ اس سلسلے میں انھوں نے یہ بھی کہا کہ عہد جاہلیت میں یا اس زمانے میں جب تہذیب زیادہ ترقی یافتہ نہیں ہوتی شاعری ترقی کرتی ہے۔

حالی مقدمے میں یہ بتاتے ہیں کہ جس قسم کی سوسائٹی ہوتی ہے شاعری بھی اسی قسم کی ہوتی ہے۔ شاعری سوسائٹی کے تابع ہوتی ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ شخصی

حکومتیں شاعری اور شاعر کے لیے نقصان دہ ہوتی ہیں کیوں کہ شاعر اگر بادشاہ کی خوشنودی کے لیے شعر کہتا ہے تو انعام و اکرام پاتا ہے اور یوں شاعر سچے جوش اور ولولے کے ساتھ شاعری نہیں کر سکتا۔ اسے اکثر بادشاہ کو خوش کرنے کے لیے اس کی تعریف کرنی پڑتی ہے جس کا وہ مستحق نہیں ہوتا۔ اور اگر وہ بادشاہ کا خیال نہ کرے تو اسے سزا بھگتنا پڑتی ہے یوں سوسائٹی کا اثر شاعری پر پڑتا اور شاعری سے سوسائٹی متاثر ہوتی ہے۔ بری شاعری سے سوسائٹی کا مذاق بگڑتا ہے اور سوسائٹی جھوٹ، مبالغے وغیرہ کی اتنی اور ایسی عادی ہو جاتی ہے کہ سچی اور صداقت پر مبنی باتیں اسے سننا اچھا نہیں معلوم ہوتا۔ اور قومی اخلاق بگڑ کر رہ جاتا ہے۔ اس لیے شاعری کی اصلاح ضروری ہے اور سوسائٹی کا مذاق سدھارنے کے لیے شاعری کے عمدہ نمونے زیادہ سے زیادہ پیش کیے جائیں۔

شاعری کا اس طرح عمومی جائزہ لینے کے بعد حالی اردو شاعری کی فی زمانہ جو حالت ہے اس کو یوں بیان کرتے ہیں:

> "ہمارے ملک میں فی زمانہ شاعری کے لیے ایک شرط یعنی موزوں طبع ہونا درکار ہے۔ جو شخص چند سیدھی سادی متعارف بحروں میں کلام موزوں کر سکتا ہے۔ گویا اس کے شاعر بننے کے لیے کوئی حالت منتظرہ باقی نہیں رہتی معمولی مضامین، معمولی تشبیہوں اور استعاروں کا کسی قدر ذخیرہ اس کے لیے موجود ہی ہے، جس کو لوگ متعدد صدیوں سے دہراتے چلے آتے ہیں۔ اور اتفاق سے وہ موزوں طبع بھی ہے، اب اس کے لیے اور کیا چاہیے مگر فی الحقیقت شعر کا پایہ اس سے بہ مراتب بلند تر ہے۔"

حالی نے ایک صدی پہلے اردو شاعری کے بارے میں جو بات لکھی تھی وہ آج بھی پوری طرح صادق آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آج شاعروں کی اتنی بہتات ہے کہ بیان نہیں کی جا سکتی۔ اسی صورت حال کی اصلاح کے لیے حالی نے مقدمہ شعر و شاعری لکھا۔

حالی نے اس زمانے میں جب شاعری کے لیے وزن کو لازمی اور ضروری سمجھا جاتا تھا۔ شعر کے لیے وزن کو ضروری قرار نہیں دیا ہے۔ وزن کے ساتھ قافیے کو بھی وہ شعر کے

لیے ضروری نہیں سمجھتے تھے۔ کسی عالم نے شعر کی جو تعریف کی ہے۔ اس سے متفق ہیں جس میں کہتا ہے:

"جو خیال غیر معمولی اور نرالے طور پر لفظوں کے ذریعہ سے اس طرح ادا کیا جائے کہ سامع کا دل اس کو سن کر خوش یا متاثر ہو وہ شعر ہے، خواہ نظم میں ہو اور خواہ نثر میں۔"

اس کے بعد حالی نے یہ بحث کی ہے کہ شعر کے لیے کون سی شرطیں ضروری ہیں۔ شاعری کے لیے وہ تین باتوں کو ضروری قرار دیتے ہیں۔

۱۔ تخیل

۲۔ مطالعہ ، کائنات

۳۔ تفحص الفاظ

تخیل نہ صرف شاعری کے لیے لازمی شرط ہے بلکہ شاعری کی اچھائی برائی کا انحصار تخیل پر ہوتا ہے۔ تخیل جس قدر اعلیٰ ہوگا شاعری بھی اسی قدر اعلیٰ درجے کی ہوگی۔ حالی یہ بھی بتاتے ہیں کہ یہ کوشش سے حاصل نہیں ہو سکتا بلکہ فطری ہوتا ہے۔ تخیل کے زور سے ماضی اور مستقبل کو حال میں کھینچ کر لایا جا سکتا ہے۔ ہر واقعہ اور صورت حال کو اس طرح سے بیان کیا جا سکتا ہے جیسے وہ آنکھوں سے دیکھا حال ہو۔ تخیل کے زور سے انسان ہر بات اور ہر چیز کو اپنی گرفت میں لا سکتا ہے۔ پھر وہ بتاتے ہیں کہ تخیل کیا ہے؟ اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ یہ ایک اختراعی قوت ہے جو معلومہ اشیاء ہوتی ہیں ان کو اس طرح ترکیب دیتا ہے کہ ایک بالکل نئی بات یا چیز پیدا ہوتی ہے۔ جیسا کہ غالب کہتے ہیں:

اور بازار سے لے آئے اگر ٹوٹ گیا
جام جم سے یہ مرا جام سفال اچھا ہے

یہ باتیں سب ہی کے علم میں ہیں کہ جمشید کا پیالہ انمول تھا۔ کیوں کہ شراب اس میں بھرنے سے ساری دنیا اس میں نظر آتی تھی۔ اس کا جیسا پیالہ ساری دنیا میں نہیں تھا۔ نہ بنایا جا سکتا تھا۔ اس لیے اگر وہ ٹوٹ جائے تو پھر اس کا جیسا پیالہ اور نہیں لایا جا سکتا یہ بھی سب کو معلوم ہے کہ مٹی کا پیالہ بہت معمولی ہوتا ہے اور مٹی کے ایک جیسے

سینکڑوں پیالے خریدے جا سکتے ہیں۔ شاعر کا تخیل ان معلومات کو بالکل نئی صورت دیتا ہے۔ اور ثابت کرتا ہے کہ جام جم سے جام سفال اچھا ہے کیوں کہ ایک رند کو شراب پینے کے لیے جام سفال ہی اچھا ہوتا ہے کیوں کہ وہ اپنی رندی اور سرمستی میں خواہ کتنے جام توڑ ڈالے پھر سے نیا جام آسکتا ہے۔ اس لیے جام جم سے جام سفال بہتر ہے۔

قوت متخیلہ معلومہ اشیاء پر کام کر کے ایک نئی بات پیدا کرتی ہے یا ایک نئی چیز ایجاد کرتی ہے۔ تخیل کے لیے جتنا زیادہ مواد فراہم کیا جائے گا تخیل اتنی ہی نئی باتیں پیدا کر سکے گا۔ اس لیے شاعری کو فروغ دینے کے لیے کائنات کا مطالعہ گہری نظر سے کرنا چاہیے۔ تاکہ نئی نئی تشبیہیں، استعارے، علامتیں حاصل ہو سکیں۔ شاعر کی نظر جس قدر کائنات کا مطالعہ زیادہ کرے گی اس قدر نئے نئے مضامین اس کے ہاتھ آئیں گے اور وہ انھیں مختلف انداز سے باندھ سکے گا۔

تخیل اور مطالعہ کائنات کے ساتھ تیسری اہم شرط شاعری کے لیے مناسب الفاظ کی تلاش اور جستجو ہے۔ کیوں کہ شاعری میں دو چیزیں ہوتی ہیں ایک خیال دوسرے الفاظ۔ خیال کے ساتھ الفاظ کا تفحص بھی لازمی اور ضروری ہے۔ کیوں کہ ایک بات کو ادا کرنے کے لیے اور صحیح طور پر ادا کرنے کے لیے صرف ایک ہی لفظ ہوتا ہے۔ اس کے سوا کوئی دوسرا لفظ خیال کو جوں کا توں ادا کرنے سے قاصر ہوتا ہے خیال کی مناسبت سے اگر لفظ نہ لایا جائے تو خیال مکمل طور پر ادا نہیں ہو سکتا۔ معمولی درجے کا شاعر وزن اور قافیے کی مجبوری سے ایسے لفظ پر قناعت کر لیتا ہے جو خیال کو پوری طرح ادا نہیں کرتا۔ لیکن اعلیٰ درجے کا شاعر مسلسل اور لگاتار جستجو کر کے اس لفظ ہی کو استعمال کرتا ہے جو اس کے خیال کو پوری طرح ادا کر سکے۔ اس لیے شاعر بڑے صبر و تحمل کے ساتھ الفاظ کو تلاش کرتا ہے انھیں جانچتا اور تولتا ہے اور وہی استعمال کرتا ہے جو لفظ پوری طرح ادائے معنی کر سکے۔

حالی اس سلسلے میں آمد اور آورد کی بحث کو چھیڑتے ہیں وہ ان لوگوں کے ہم نوا نہیں ہیں جو آمد ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ جو شعر شاعر کی زبان یا قلم سے فوراً اور بے ساختہ نکل جائے وہی اچھا ہوتا ہے۔ اور اس شعر کو بے مزہ سمجھتے ہیں

جو بہت دیر میں غور و فکر کے بعد مرتب کیا گیا ہو۔ پہلی صورت کو آمد (یعنی آنا) کہا جاتا ہے دوسری صورت کو آورد (لانا) کہتے ہیں۔ حالی کے نزدیک بعض وقت تو ایسا ہوتا ہے لیکن ہمیشہ ایسا نہیں ہوتا۔ خیال تو فوراً ترتیب پا سکتا ہے لیکن اس کے لیے الفاظ مناسب کا لباس تیار کرنے میں دیر لگے گی۔ وہ اپنی بات کے ثبوت میں مغرب کے مشہور و معروف شاعر ورجل کا حوالہ دیتے ہیں۔ ملٹن کا خیال پیش کرتے ہیں۔ اور ابن رشیق کی کتاب عمدہ کا اقتباس دیتے ہیں۔ جس میں وہ کہتا ہے:

"جب شعر انجام ہو جائے تو اس پر بار بار نظر ڈالنی چاہیے اور جہاں تک ہو سکے اس میں خوب تنقیح و تہذیب کرنی چاہیے۔"

حالی الفاظ اور معنی کی بحث میں گو مجموعی طور پر اس بات کو تسلیم کرتے ہیں کہ "انشا پردازی کا مدار زیادہ تر الفاظ پر ہے نہ کہ معنی پر" لیکن وہ اس خیال سے متفق نہیں کہ الفاظ ہی کو سب کچھ سمجھ لیا جائے معنی کو بالکل اہمیت نہ دی جائے۔ ابن رشیق الفاظ کو پیالہ اور معنی کو پانی سے تشبیہہ دیتا ہے۔ اس کے نزدیک پیالے کی وجہ سے پانی کی قدر بڑھ جاتی ہے۔ حالی اس کے جواب میں کہتے ہیں کہ اگر پانی گدلا یا کھارا ہو تو کتنا ہی اچھا اور قیمتی پیالہ ہو پانی کی قدر صرف پیالہ کی وجہ سے نہیں بڑھ سکتی۔ اس لیے ان کے نزدیک الفاظ کی اہمیت ہے لیکن معنی سے قطع نظر کرنا ٹھیک نہیں ہو سکتا معنی کے سلسلے میں وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ اعلیٰ طبقے کے شعرا کا کلام یاد ہونا چاہیے تاکہ دماغ میں اچھے اور اعلیٰ خیال بسے ہوں۔ لیکن اس کے ساتھ ہی تقلیدی انداز بھی اختیار کرنا غلط ہوگا۔ بلکہ اساتذہ کے کلام کو خوب پڑھنے کے بعد اسے صفحہ خاطر سے محو کر دینا چاہیے۔

حالی تخیل کو بے حد اہمیت دیتے ہیں لیکن تخیل کی بے روک پرواز پر بھی پابندی عائد کرنا ضروری سمجھتے ہیں۔ تخیل پر پابندی اس صورت میں عائد ہوتی ہیکہ وہ قوت ممیزہ کے تابع رہے۔ اگر شاعر تخیل کو آزاد چھوڑ دے تو پھر اس کے خیالات دور از کار ہو جاتے ہیں ایسا کلام کہنے لگتا ہے جس کا مفہوم بڑی مشکل سے سمجھ میں آتا ہے یا پھر بالکل سمجھ میں نہیں آتا اور وہ مہمل گو بن جاتا ہے۔

حالی اس کے بعد اچھے شعر کے تعلق سے ایسا نظریہ پیش کرتے ہیں جو اس قدر

فکر انگیز ہے کہ آج تک اس پر بحث چلی آرہی ہے۔ان کا نظریہ ہے کہ شعر کی خوبی تین باتوں پر منحصر ہوتی ہے:

(۱) سادگی

(۲) اصلیت

(۳) جوش

سادگی کے سلسلے میں حالی نے کہا کہ "سادگی ایک اضافی امر ہے" کیوں کہ جو بات ایک عالم کو سادہ معلوم ہوگی وہ عامی کے نزدیک مشکل ہوگی۔اس لیے حالی سادگی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"ایسا کلام جو اعلا و اوسط درجے کی آدمیوں کے نزدیک سادہ اور سہل ہو اور ادنا درجے کے لوگ اس کی اصل خوبی سمجھنے سے قاصر ہوں، ایسے کلام کو سادگی کی حد میں داخل رکھنا چاہیئے۔"

حالی اس کے ساتھ یہ بھی کہتے ہیں کہ ایسا کلام جو سب کے لیے قابل فہم اور صاف ہو اس کو ضرور سادہ اور سہل کہا جائے گا۔لیکن ایسا کلام لکھنا ممکن نہیں۔وہ لکھتے ہیں:

"کوئی ایسی نظم جس کا ہر شعر عام فہم و خاص پسند ہو خواہ اس کا لکھنے والا ہومر ہو یا شکسپیر نہ آج تک سرانجام ہوئی ہے اور نہ ہو سکتی ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو شکسپیر کے ورکس پر شرحیں لکھنے کی کیوں ضرورت ہوتی۔"

سادگی کے ساتھ شعر کا اصلیت پر مبنی ہونا شعر کی بہت بڑی خوبی ہے یعنی شعر کو واقعیت اور حقیقت پر مشتمل ہونا چاہیے۔حالی کا کہنا ہے کہ واقعی جو بات ہوتی ہو اس کو بیان کرنا چاہیے۔اس کے علاوہ بہت ہی اہم بات یہ بھی کہتے ہیں لوگوں کے عقیدے میں بھی جو بات حقیقی اور واقعی ہوگی وہ بھی اصلیت میں داخل ہوگی۔یا پھر جو بات یا چیز صرف شاعر کے نزدیک حقیقی ہو وہ بھی اصلیت ہی پر محمول ہوگی۔حالی کے الفاظ میں اصلیت کا مفہوم ہے:

"اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ مراد نہیں ہے کہ ہر شعر کا مضمون حقیقت نفس الامری پر مبنی ہونا چاہیے۔بلکہ مراد یہ ہے کہ محض شاعر

کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو۔ نیز اصلیت پر مبنی ہونے سے یہ
بھی مقصود نہیں ہے کہ بیان میں سر مو تجاوز نہ ہو۔ بلکہ یہ مطلب
ہے کہ زیادہ تر اصلیت ہونی ضروری ہے۔ اس پر اگر شاعر نے اپنی
طرف سے فی الجملہ کمی بیشی کر دی تو کچھ مضائقہ نہیں۔"

حالی کے اکثر تنقیدی نکات ایسے ہوتے ہیں جس کا اعتراف کرنے پر ان کے تنقیدی نظریات سے اختلاف کرنے والے بھی مجبور ہو جاتے ہیں۔ جیسے شمس الرحمن فارقی حالی کے مندرجہ بالا اقتباس کے بارے میں لکھتے ہیں:

"حالی کو اس بیان کا یہ فائدہ تو ہوا ہی کہ انھیں غالب کی مدح و ثنا
کرنے میں کوئی زحمت نہ ہوئی لیکن بجائے خود یہ بیان آب زر سے
لکھنے کے قابل ہے کیوں کہ اس میں شعریات اور علم شرح ( )
Hermeneutics کے اکثر مسائل پوشیدہ ہیں۔ اور اس کے
ذریعہ تمام مشرقی کلاسیکی شعریات کی کنجی ہاتھ آتی ہے۔"

(فکر و نظر (سہ ماہی) حالی نمبر۔ اکتوبر ۱۹۹۱ء۔ ص ۲۵)

حالی پر خواہ مخواہ اعتراض کرنے والوں کی یہ ذہنی بیچارگی ہے کہ وہ کھل کر خراج تحسین پیش نہیں کر سکتے۔ ایسی بات کہنے کی کوشش کرتے ہیں کہ تنقیص کا پہلو نکل سکے۔ فاروقی نے جس انداز میں بات شروع کی ہے اس سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ اس بیان سے غالب کی مدح و ثنا کرنے میں آسانی ہوئی۔ ورنہ غالب کی مدح و ثنا مشکل ہی سے ہو سکتی تھی۔ اس کے علاوہ فاروقی کے ان جملوں سے یہ بات بھی ظاہر ہوتی ہے کہ حالی کا یہ نظریہ کوئی خاص افادیت تو نہیں رکھتا البتہ ان کو صرف اتنا "فائدہ" ہوا کہ غالب کی مدح و ثنا کرنے میں انھیں وہ زحمتیں اٹھانی پڑتیں جس کا اندازہ فاروقی کے سوا کوئی کر ہی نہیں سکتا۔ آگے چل کر وہ لکھتے ہیں:

"افسوس کہ "مقدمہ شعر و شاعری" کے بیش تر مطالب خود حالی کے
قول کی نفی کرتے ہیں اور یہی مطالب (اثر انگیز ثابت ہوئے۔" (فکر و
نظر۔ حالی نمبر۔ ص ۲۵)

یہاں ضروری تھا کہ فاروقی مقدمہ شعر و شاعری کے ان مطالب کو پیش کرتے جو حالی

کے قول کے نفی کرتے ہیں لیکن وہ ایسا نہیں کرتے بلکہ دامن بچا کر یوں نکل جاتے ہیں:

"اس وقت موقع نہیں کہ اصلیت کے بارے میں حالی کے خیالات کی شرح کر کے اس کے مضمرات بیان کیے جائیں۔"

سادگی اور اصلیت کے بعد شعر کی تیسری خوبی حالی "جوش" قرار دیتے ہیں۔ جوش کے سلسلے میں کافی بحثیں ہوئی ہیں بعض کے نزدیک Passionate کا ترجمہ جوش کیا ہے جو صحیح نہیں ہے۔ یہ بحث بالکل غیر ضروری ہے کہ حالی نے انگریزی کے کس لفظ کا ترجمہ جوش کیا ہے۔ حالی نہ تو انگریزی سے راست واقف تھے نہ ہی راست طور سے انگریزی کتابوں کا مطالعہ کر سکتے تھے۔ حالی کے معترضین خواہ مخواہ ملٹن، مکالے اور کولرج کے خیالات سے بحث کرتے ہیں اور بے وجہ اس بات پر اعتراض کرتے ہیں کہ حالی نے ان کو صحیح نہیں سمجھا۔ حالانکہ دیکھنا صرف یہ ہے کہ خود حالی کے تصورات یا نظریات کیا تھے۔ اس سلسلے میں آل احمد سرور نے بجا طور پر لکھا ہے:

"حالی نے سادگی، اصلیت اور جوش کی مثالیں دی ہیں ان سے ان کے نظریے پر رائے قائم کرنا زیادہ مناسب ہو گا نہ کہ صرف ان اصطلاحوں کے سلسلے میں کچھ حضرات کی موشگافیوں پر۔" (فکر و نظر حالی نمبر۔ ۱۴۔۱۵)

جوش سے حالی کیا مراد لیتے ہیں اس بارے میں وہ لکھتے ہیں:

"جوش سے یہ مراد ہے کہ مضمون ایسے بے ساختہ الفاظ اور موثر پیرائے میں بیان کیا جائے جس سے معلوم ہو کہ شاعر نے اپنے ارادے سے یہ مضمون نہیں باندھا بلکہ مضمون نے شاعر کو مجبور کر کے اپنے تئیں اس سے بندھوایا ہے۔"

جوش کے لفظ سے یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ حالی اس سے زوردار اور جوشیلے الفاظ یا انداز مراد لیتے ہیں۔ ایسا نہیں ہے وہ جوش کی مزید تشریح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"جوش سے یہ مراد نہیں ہے کہ مضمون خواہ مخواہ نہایت زوردار اور جوشیلے لفظوں میں ادا کیا جائے، ممکن ہے کہ الفاظ نرم، ملائم اور

ڈھیے ہوں مگر ان میں غایت درجے کا جوش چھپا ہوا ہے۔"

میر تقی میر کہتے ہیں:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا
دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

مگر ایسے ڈھیے الفاظ میں وہی لوگ جوش کو قائم رکھ سکتے ہیں جو میٹھی چھری سے تیز خنجر کا کام لینا جانتے ہیں اور اس جوش کا پورا پورا اندازہ کرنا ان لوگوں کا کام ہے جو صاحب ذوق ہیں اور جن پر بے محل ہزاروں آہیں اور نالے اتنا اثر نہیں کرتے جتنا بر محل کسی کا ٹھنڈا سانس بھرنا۔"

میر کے شعر کے علاوہ حالی نے جو کئی فارسی اشعار جوش کی وضاحت کرتے ہوئے لکھے ہیں ان سے صاف طور پر یہ ظاہر ہے کہ جوش سے مراد حالی کے نزدیک سوز و گداز، منتقضائے حال کے مطابق اظہار، دلی جذبات و احساسات کی ترجمانی غرض وہ تمام باتیں شامل ہیں جو "موثر پیرایہ ، بیان" پیدا کرتی ہیں۔ اس کے بعد حالی نے سادگی، اصلیت اور جوش کے سلسلے میں مختلف اشعار پیش کر کے وضاحت کی ہے کہ کن اشعار میں سادگی اور اصلیت ہے کن میں اصلیت وجوش اور کن اشعار میں ان میں سے صرف ایک ہی بات ملتی ہے اور کن گنے چنے اشعار میں یہ تینوں خوبیاں ملتی ہیں۔ آخر میں ابن رشیق کے حوالے سے حالی نے یہی بات کہی ہے کہ جوش موثر ترین پیرایہ ، بیان ہے ابن رشیق کا یہ قول ہے:

"جب پڑھا جائے تو ہر شخص کو یہ خیال ہو کہ میں
بھی ایسا کہہ سکتا ہوں مگر ایسا کہنے کا ارادہ کیا جائے
تو معجز بیان عاجز ہو جائیں۔"

حالی عمومی طور پر شاعری کا جائزہ لے کر شعر و شاعری کی حقیقت بیان کرتے ہیں پھر ان شرطوں کو بیان کرتے ہیں جن پر شعر کی خوبی اور "شاعر کا کمال" منحصر ہوتا ہے۔ اس کے بعد خاص طور پر اردو شاعری کی طرف متوجہ ہوتے ہیں۔ اور زمانے کی رفتار کے موافق اردو شاعری میں ترقی کیوں کر ہو سکتی ہے؟ اس سے بحث کرتے ہیں۔ حالی کو اس بات کا احساس ہے کہ اردو ہی نہیں بلکہ دنیا کی ساری زبانوں کی شاعری موجودہ

زمانے میں مخالف حالات کا سامنا کر رہی ہے۔ کیوں کہ تہذیب کی ترقی اور سائنس کی ترقی اور نئی ایجادات نے شاعری اور ادب کی طرف سے توجہ ہٹادی ہے۔ لیکن انسان کا کام مستقل طور پر کوشش کیے جانا ہے۔ اس لیے حالی بھی اس کوشش کو جاری رکھتے ہیں۔

حالی اردو والوں کو سب سے پہلے یہ مشورہ دیتے ہیں کہ شاعری کے کوچے میں ان ہی کو قدم رکھنا چاہیے جن کو فطرت یا قدرت کی طرف سے یہ ملکہ ملا ہو۔ اگر قدرت کی طرف سے ایسی استعداد موجود ہو تو پھر اسے مطالعہ کائنات کرنا چاہیے یعنی نیچر کو بغور دیکھنا چاہیے۔ اس کے ساتھ کثرت سے اساتذہ کا کلام کا مطالعہ بھی کرنا چاہیے۔ پھر ان لوگوں کی صحبت میں بیٹھنا چاہیے خواہ وہ شاعر ہوں یا نہ ہوں جو شعر کا صحیح مذاق رکھتے ہیں۔ شاعری کرتے وقت کوشش اس بات کی کرنی چاہیے کہ وہ جھوٹ اور مبالغے سے بچیں۔ دلی جذبات اور احساسات ہی کو شاعری میں بیان کرنا چاہیے۔ پھر وہ بتاتے ہیں کہ نیچرل شاعری سے کیا مراد ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"نیچرل شاعری سے وہ شاعری مراد ہے جو لفظاً و معناً دونوں حیثیتوں سے نیچر یعنی فطرت یا عادت کے موافق ہو۔ لفظاً نیچر کے موافق ہونے سے یہ غرض ہے کہ شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب بندش تا بہ مقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہو ۔۔۔۔۔ معناً نیچر کے موافق ہونے سے یہ مطلب ہے کہ شعر میں ایسی باتیں بیان کی جائیں جیسی کہ ہمیشہ دنیا میں، ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہیے۔ پس شعر کا مضمون اس کے خلاف ہوگا وہ ان نیچرل سمجھا جائے گا۔"

نیچرل ہونے کے اس مفہوم کو مختلف مثالوں کے ذریعے حالی نے واضح کیا ہے۔ اردو شاعروں کو وہ تیسرا مشورہ یہ دیتے ہیں زبان کو درستی کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے۔ اردو سارے ہندوستان میں پھیلی ہوئی ہے۔ مقامی اثرات کی وجہ سے وہ کسی قدر بدل جاتی ہے۔ اس لیے معیاری زبان ہی استعمال کرنا چاہیے۔ اس کے لیے اہل زبان کی پیروی کرنا ضروری ہے اور جہاں تک ہو سکے زبان کو وسعت دینی چاہیے

دوسری زبانوں کے الفاظ اردو میں لینے چاہئیں ۔ دوسری زبانوں کے جو الفاظ اردو میں عام طور پر استعمال ہونے لگتے ہیں وہ اردو ہی کے الفاظ ہوجاتے ہیں اس لیے ان کو اسی طرح استعمال کرنا چاہیے جیسے وہ اردو میں مروج ہیں ۔ ان الفاظ کو اصل زبان کے مطابق استعمال کرنا غیر فصیح ہوگا ۔ جیسے عربی میں موسم اور میت دونوں زیر سے ہیں لیکن اردو میں انھیں زبر کے ساتھ بولا جاتا ہے ۔ اسی طرح بولنا فصیح ہوگا ۔ حالی لکھتے ہیں:

> "کسی زبان کے الفاظ دوسری زبان میں جاکر اپنی اصلی وضع پر قائم نہیں رہتے ۔ پس جب کہ موسم یا میت یا نشا وغیرہ الفاظ ہمارے خاص و عام سب کی زبان پر جاری ہیں تو اردو نظم و نثر میں ان کو کیوں نہ استعمال کیا جائے ۔ بات یہ ہے کہ ایسے لفظوں کو جو عربی یا فارسی یا انگریزی سے اردو میں لیے گئے ہیں اور اصل وضع کے خلاف عموماً مستعمل ہوتے ہیں یہ سمجھنا ہی غلطی ہے کہ وہ موجودہ صورت میں عربی، فارسی یا انگریزی سے ماخوذ ہیں ۔ ایسی لفظوں کو غلط سمجھ کر ترک کرنا اور ان کو اصل کے موافق استعمال کرنے پر مجبور کرنا بعینہٖ ایسی بات ہے کہ لال ٹین کے بولنے سے لوگوں کو منع کیا جائے اور لین ٹرین بولنے کی تاکید کی جائے ۔"

اس سلسلے میں حالی نے ایک اور بہت ہی اہم بات کہی ہے ۔ وہ غلط العام اور غلط العوام میں فرق کرتے ہیں ۔ غلط العام فصیح ہوتا ہے لیکن غلط العوام غلط ہوتا ہے ۔ حالی لکھتے ہیں:

> "عام غلطی اور عوام کی غلطی میں بہت بڑا فرق ہے ۔ جو غلط الفاظ خاص و عام دونوں کی زبان پر جاری ہوجائیں وہ عام غلطی میں داخل ہیں ۔ ایسے الفاظ کا بولنا، صرف جائز ہی نہیں بلکہ صحیح بولنے سے بہتر ہے ۔ ہاں جو غلط الفاظ صرف عوام اور جہلا کی زبان پر جاری ہوں نہ کہ خواص اور پڑھے لکھوں کی زبان پر البتہ ایسے الفاظ کو ترک کرنا واجب ہے ۔"

چوتھی بات یہ کہ شاعر کو کب فکر سخن کرنا چاہیے۔ حالی کہتے ہیں کہ مختلف لوگ اس تعلق سے مختلف باتیں کہتے ہیں لیکن سب سے اہم بات یہ کہ فکر شعر کے لیے کوئی بندھا ٹکا وقت ہے نہ اصول۔ حالی لکھتے ہیں:

"ہمارے نزدیک فکر شعر کے لئے، کوئی موقع اور محل اس سے بہتر نہیں کہ کسی مضمون کا جوش، شاعر کے دل میں خود بہ خود پیدا ہو پھر اس کے لیے باغ اور جنگل، آبادی اور ویرانہ سبزہ زار اور چٹیل میدان آب رواں اور پٹ پڑ زمین سب برابر ہے۔"

اس طرح شاعری کے بارے میں عمومی نظریات پیش کرنے کے بعد حالی اردو اصناف سخن کا تنقیدی جائزہ لیتے ہیں۔ ان کی خوبیوں، خامیوں اور کوتاہیوں کو بیان کرتے ہیں۔ حالی کے ناقدین اور معترضین نے حالی کے منشاء و مقصد کو نظر انداز کر دیا اور انھوں نے سمجھ لیا کہ حالی نے اردو شاعری کی اور خاص طور سے غزل کی مخالفت کی ہے حالانکہ ان کا مقصد "مشورہ" دینے کے سوا کچھ اور نہ تھا۔ وہ اپنی بات یوں شروع کرتے ہیں:

"اصناف سخن میں تین ضروری صنفیں جن کا ہماری شاعری میں زیادہ رواج ہے یعنی غزل، قصیدہ اور مثنوی ان کے متعلق چند مشورے دیے جاتے ہیں۔ سب سے اول ہم غزل کا ذکر کرتے ہیں اور ایک خاص مناسبت کی وجہ سے، رباعی اور قطعے کو غزل کے ذیل میں داخل کرتے ہیں۔"

حالی نے اپنے زمانے کی غزل کی کوتاہیوں کے پیش نظر اس کی اصلاح کو تمام اصناف سخن میں سب سے مقدم سمجھا۔ اس کے علاوہ غزل کی غیر معمولی مقبولیت بھی ان کے پیش نظر تھی۔ اسی لیے وہ سمجھتے ہیں کہ:

"غزل کی اصلاح تمام اصناف سخن میں سب سے زیادہ اہم اور ضروری ہے۔"

لیکن عجیب بات یہ ہے کہ حالی کے مشوروں کو اعتراضات سمجھ لیا گیا اور ان کی مخالفت کی گئی۔ اس مخالفت کا بڑا سبب یہ بھی ہے کہ حالی کی تنقید کو عموماً جزوی طور پر دیکھا

جاتا ہے۔حالانکہ ان کی تنقید کو کلی طور پر دیکھنے کی ضرورت ہے۔حالی کے نوے فی صد معترضین صرف "مقدمہ شعرو شاعری" ہی کو سامنے رکھتے ہیں۔حالاں کہ غزل کے تعلق سے حالی کے نقطہ نظر کو سمجھنے کے لئے "مقدمہ" کے ساتھ "یادگار غالب" اور "حیات سعدی" کو بھی دیکھنا چاہیے۔حالی، غالب کی شاعری کو "دارالخلافہ کے آخیر دور کا مہتم بالشان واقعہ قرار دیتے ہیں۔"، "یادگار غالب" میں حالی نے مختلف انداز میں غالب کی شاعری کو جو خراج تحسین اور خراج عقیدت پیش کیا ہے وہ در حقیقت اردو غزل گوئی کے اس امکان اور اردو غزل کے اس انداز کو پیش کیا گیا ہے جس میں بڑی وسعت اور ہمہ گیری ہے اور جو غالب کی غزل میں پوری تاب و توانائی کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔"حیات سعدی" میں وہ صرف اس سعدی کے معترف نہیں ہیں جس نے گلستان اور بوستان لکھی بلکہ اس سعدی کی عظمت کے بھی قائل ہیں جس نے خود ان کے الفاظ میں "غزل کو ایسا رنگین اور بامزہ کر دیا ہے کہ لوگ قصیدہ اور مثنوی کو چھوڑ کر غزل پر ٹوٹ پڑے۔"

حالی نے اس زمانے کی غزل گوئی میں جو پستی اور انحطاط آگیا تھا اس کی نشان دہی کی اور اسکی اصلاح کی بہت کامیاب کی کوشش کی۔حالی نے صرف غزل کی اصلاح کی کوشش کی بلکہ خود بھی اپنی غزل گوئی کے ذریعے ایسے نمونے پیش کیے جو ان کے اصلاحی اصولوں پر پورے اترتے ہیں۔غزل ہی نہیں بلکہ حالی کی پوری شاعری ان تمام نظریات پر پوری اترتی ہے جو حالی نے اپنے مقدمے میں پیش کیے ہیں۔حالی نے دراصل "مقدمہ" صرف اپنی شاعری پر لکھا تھا۔لیکن ان کے انکسار کا یہ عالم ہیکہ پورے "مقدمہ شعرو شاعری" میں انھوں نے اشارۃً بھی یہ نہیں کہا ہے کہ یہ مقدمہ ان کی شعرو شاعری پر ہے۔اسی وجہ سے سجاد انصاری نے کہا تھا:

"میں اس حالی کا قائل ہوں جس نے پہلے شاعری کی اور پھر مقدمہ لکھا"

حالی غزل کے نہیں بلکہ اس کے پامال، فرسودہ اور تقلیدی انداز کے مخالف تھے وہ اردو کی اس پوری شاعری کو جس میں معنوی جدت و خوبی ہوتی ہے نہ طرز اظہار کی ندرت اور اچھائی "ناپاک دفتر" قرار دیتے ہیں۔حالی کے پیش نظر اس زمانے کی غزل گوئی کی حالت زار تھی۔وہ کہتے ہیں:

"غزل کی حالت فی زمانہ نہایت ابتر ہے۔ وہ محض دور از کار صنف
معلوم ہوتی ہے۔"

حالی کے اس جملے پر بھی حالی کے ناقدین غور کرتے تو انھیں پتا چل جاتا کہ انھوں نے غزل کو "دور از کار صنف" نہیں کہا ہے بلکہ یہ کہا ہے "فی زمانہ" ایسا معلوم ہوتا ہے گویا حقیقت میں ایسا نہیں ہے۔ جس کی گواہی غالب کی عظیم شاعری دیتی ہے جس کی عظمت کو حالی ہی نے سب سے پہلے محسوس کیا تھا۔ حالی کی غیر معمولی تنقیدی بصیرت ہی تھی جس نے مدتوں پہلے یہ بات محسوس کر لی تھی کہ اگر غزل کو زندہ رکھنا ہے تو اسے بدلنا ہوگا۔ حالی نے اعلان کر دیا تھا:

"زمانہ باآواز بلند کہہ رہا ہے کہ یا عمارت کی ترمیم ہوگی یا عمارت خود
نہ رہے گی۔"

حالی نے غزل کی اصلاح کے لیے جو کچھ کہا اور کیا معلوم نہیں اس کو کس طرح سے غزل کی مخالفت سمجھ لیا گیا۔ حالی نے اس صنف سخن کی اصلاح کے لیے مشورے دیے تھے:

"ہم بجائے اس کے کہ غزل کے موجودہ طریقے پر نکتہ چینی کریں زیادہ
مناسب سمجھتے ہیں کہ عام طور پر اس کی اصلاح کے متعلق اہل وطن
کی خدمت میں مشورے پیش کریں۔"

حالی نے غزل کے لیے جو اصلاحیں پیش کیں اس پر عمل کر کے ہماری غزل ترقی کی منزلیں طے کر رہی ہے۔ آج اردو غزل کی جو روش ہے وہ تمام تر حالی کی بتائی ہوئی ہے حالی کے تعلق سے یہ بھی غلط فہمی پھیلی ہوئی ہے کہ ہو عشق اور عاشقی کو غزل میں یا شاعری میں جگہ دینا نہیں چاہتے۔ حالانکہ کہ انھوں نے بالکل کھلے الفاظ میں عشق و محبت کی اہمیت تسلیم کی ہے اور اس کو غزل میں جگہ دینے پر زور دیا ہے:

"اگر عشق و محبت کی چاشنی نہ دی جائے تو بحالت موجودہ اس کا سرسبز
ہونا ایسا ہی مشکل ہے جیسا شراب میں سرکہ بن جانے کے بعد سرور
قائم رہے۔"

البتہ ان کے عشق و محبت کا تصور محدود نہیں بلکہ بہت وسیع ہے۔ حالی غزل میں عشق و محبت کی دنیا میں جتنی بھی صورتیں ہیں ان کو اپنی شاعری میں جگہ دینا چاہتے ہیں:

"جس بات کا بھی جوش اور ولولہ دل میں اٹھے خواہ اس کا منشا خوشی یا غم یا حسرت یا ندامت یا توکل یا قناعت یا نفرت یا رحم یا انصاف یا غصہ یا تعجب یا حمایت دین و مذہب یا دنیا کی بے ثباتی اور موت کا خیال یا کوئی اور جذبہ، جذبات انسانی میں سے اس کو غزل میں بیان کر سکتے ہیں۔"

آج کی جدید ترین غزل گوئی میں حالی کے ان ہی خیالات کی عملی شکل ملتی ہے۔ اقبال سے لے کر آج تک کوئی بھی قابل ذکر غزل گو ایسا نہیں جس نے حالی کی تجاویز کو اپنائے بغیر غزل میں کوئی اہم کارنامہ انجام دیا ہو۔ حالی "تنگ نائے غزل" کو اتنی اور ایسی وسعت دینا چاہتے تھے کہ وہ ہر قسم کے خیالات ادا کرنے پر قادر ہو سکے وہ لکھتے ہیں:

"غزل کو باعتبار زمین اور خیالات کے جہاں تک ممکن وہ وسعت دینی چاہیے۔"

ایک غلط فہمی حالی کے تعلق سے یہ بھی ہے کہ حالی مواد ہی کو سب کچھ سمجھتے ہیں اور طرز بیان اور طرز اظہار کو جیسی کہ چاہیے اہمیت نہیں دیتے۔ حالی طرز بیان اور جدت ادا کو بے حد اہمیت دیتے ہیں۔ وہ یہ بتاتے ہیں کہ پامال سے پامال اور فرسودہ سے فرسودہ خیال بھی طرز ادا کی وجہ سے جگمگا اٹھتا ہے۔ میر کے "چاک گریباں" والے شعر کی حالی نے بے حد تعریف کی ہے۔ اور کہا ہے کہ یہ بہت ہی پامال مضمون ہے لیکن میر نے جس درجہ خوب صورتی اور ندرت کے ساتھ اسی مضمون کو ادا کیا ہے اس سے بہتر انداز میں اس مضمون کو باندھنا ممکن نہیں۔ میر کا شعر ہے:

"اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے
دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

حالی لکھتے ہیں:

"مجھ کو ہرگز امید نہیں کہ متاخرین میں سے کسی نے اس سے بہتر چاک گریباں کا مضمون باندھا ہو۔"

حالی کے اصلاحی اور افادی نقطہ، نظر پر عام طور پر اعتراض کیا جاتا ہے۔ یہ اعتراض بھی

بے بنیاد ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ افادی یا اصلاحی نقطہ ، نظر بجائے خود اچھا ہے نہ برا جب تک کہ یہ ظاہر نہ کیا جائے کہ اس نقطہ ، نظر سے ادب اور تنقید کو کیا نقصان پہنچ رہا ہے۔ دوسری سب سے اہم بات یہ کہ حالی جدت ادا کو حد اہمیت دیتے ہیں۔ حالی، غالب کی عظمت کے اس لیے قائل ہیں کہ غالب نے نئے مضامین ہی نہیں باندھے بلکہ ہر مضمون کو ندرت بیان سے بے پناہ بنا دیا ہے۔ اگر حالی شعر و ادب میں اخلاقی اور افادی نقطہ ، نظر ہی کو سب کچھ سمجھتے تو غالب کی شاعری کو اتنا اور ایسا زبردست خراج عقیدت اور خراج تحسین پیش نہ کرتے۔ حالی نے اپنے تنقیدی نظریات کے سلسلے میں طرز بیان کی اہمیت کو جس طرح نمایاں کیا ہے اس کے اظہار کے لیے علحدہ مقالہ لکھنا ہوگا جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ غالب کی رند مشربی عشق بازی حالی کے نزدیک صرف قابل قبول ہی نہیں قابل احترام بھی ہے کہ اس میں ان کی شاعری کا ملکہ ظہور کرتا ہے۔ "یادگار غالب" کے دیباچہ میں وہ لکھتے ہیں:

> "اصل میں مقصود اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملکہ کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خدائے تعالی مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں کبھی ظرافت اور بزلہ سنجی کے روپ میں کبھی عشق بازی اور رند مشربی کے لباس میں کبھی تصوف اور حب اہل بیت کی صورت میں ظہور کرتا تھا۔"

حالی طرز بیان سے مضمون کو اچھوتا بنا دینے کو بھی کمال شاعری سمجھتے ہیں۔ اگرچہ یہ بات میر کے گریبان والے مضمون کے سلسلے میں واضح ہو چکی ہے۔ لیکن اس کی وضاحت کے سلسلے میں حالی لکھتے ہیں:

> "اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ جس طرح شعر میں جدت پیدا کرنی اور ہمیشہ نئے اچھوتے مضامین پر طبع آزمائی کرنی شاعری کا کمال ہے اسی طرح ایک مضمون کو مختلف پیرایوں اور متعدد اسلوبوں میں بیان کرنا بھی کمال شاعری میں داخل ہے۔"

حالی نئے مضامین کو نئے انداز میں باندھنے پر زور دیتے ہیں اس سلسلے میں یہ بھی احتیاط ضروری سمجھتے ہیں کہ پورا شعر نامانوس نہ ہو جائے اس لیے وہ نامانوس باتوں کو مانوس

انداز میں اور نامانوس انداز کو مانوس باتوں میں استعمال کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔
حالی یہ چاہتے ہیں کہ شاعر اپنے اطراف و اکناف کی دنیا میں جو نئی باتیں پیدا ہو رہی ہیں جو انقلابات آرہے ہیں ان پر نظر رکھے اور ان کو اپنی شاعری میں جگہ دے۔ وہ لکھتے ہیں

"دنیا میں ایک انقلاقب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔۔۔۔۔ اگر کوئی دیکھے اور سمجھے تو صدہا تماشے صبح سے شام تک ایسے عبرت خیز نظر آتے ہیں کہ شاعر کی عمر اس کی جزئیات کے بیان کرنے کے لیے کافی نہیں ہو سکتی۔ کسی واقعہ کو دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ یہ کیا ہوا یا کسی کو دیکھ کر افسوس ہوتا ہے کہ کیا ہوا۔ اور کبھی یاس دل میں چھا جاتا ہے کہ بس اب کچھ نہیں۔ اس سے دلچسپ میٹریل غزل کے لیے اور کیا ہو سکتا ہے۔"

حالی کے بعد اردو غزل میں جتنی بھی ندرت و جدت پیدا ہوئی ہے وہ حالی کی رہین منت ہے۔

غزل کے بعد حالی نے قصیدہ کے تعلق سے اظہار خیال کیا ہے۔ وہ قصیدہ کو ایک فطری صنف سخن سمجھتے ہیں کیوں کہ جب بعض باتوں اور چیزوں سے انسان کے دل میں مدح کے جذبات پیدا ہوتے ہیں اسی طرح ہجو کا بھی جزبہ پیدا ہو سکتا ہے۔ حالی کے الفاظ میں:

"قصیدہ بھی، اگر اس کے معنی مطلق مدح و ذم کے لیے جائیں اور اس کی بنیاد محض تقلیدی مضامین پر نہیں بلکہ شاعر کے سچے جوش اور ولولے پر ہو تو شعر کی ایک نہایت ضروری صنف ہے، جس کے بغیر شاعر کمال کے درجے کو نہیں پہنچ سکتا۔"

تعریف اور مذمت کے جذبات کا پیدا ہونا ایک فطری عمل ہے۔ جب ہم اچھائیوں اور خوبیوں کو دیکھتے ہیں خواہ وہ کسی میں بھی ہوں تو ہمارا دل چاہتا ہے کہ اس کی تحسین کریں اور اسی طرح جب خرابی اور برائی کو دیکھتے ہیں تو ہمارا دل اس سے نفرت کرتا ہے اور مذمت کرنے پر ہم مجبور ہو جاتے ہیں۔ لیکن جب ہم دل کے سچے جذبہ کے تحت نہیں بلکہ صلہ اور انعام کے لالچ میں ایسے لوگوں کی مدح کرتے ہیں جو اس کے مستحق

نہیں تو ہمارے کلام میں تصنع اور بناوٹ کا پیدا ہو جانا لازمی امر ہے۔حالی اس قسم کی قصیدہ نگاری کے مخالف ہیں۔قصیدہ کی طرح مرثیہ بھی ایک فطری صنف سخن ہے۔ " فرق صرف اتنا ہے کہ زندوں کی تعریف کو قصیدہ بولتے ہیں اور مردوں کی تعریف کو جس میں تاسف اور افسوس بھی شامل ہوتا ہے، مرثیہ کہتے ہیں۔" عرب کی شاعری میں ابتدا میں قصیدے اور مرثیے سچے جذبات اور صحیح حالات و واقعات پر مشتمل ہوتے تھے۔لیکن بعد اس میں جھوٹ اور غیر صحیح حالات اور واقعات بیان ہونے لگے۔

مرثیہ بنیادی طور پر بین اور مرثیت پر مشتمل تھا۔لیکن بعد میں اس میں مدح بھی ہونے لگی، فخر و مباہات کے جذبات بھی پیش کیے جانے لگے رزم اور بزم کے نقشے بھی شامل ہونے لگے، سراپانگاری، جذبات نگاری بھی ہونے لگی۔حالی اس کو " نئی طرز کی نظم " قرار دیتے ہیں جس کی وجہ سے اردو شاعری میں بہت وسعت پیدا ہو گئی۔ مرثیہ کو حالی " اخلاقی نظم " بھی کہتے ہیں۔کیوں کہ اس صنف کے ذریعہ اعلیٰ درجے کے اخلاق بیان کیے گئے ہیں۔آنحضرت حضور اکرمؐ کے نواسے کے فضائل اخلاق اس میں بیان ہوتے ہیں۔اور وہ واقعات بیان کیے جاتے ہیں جس میں آپ نے حق اور انصاف کے لیے شہادت قبول فرمائی اور بے انصافی اور ناحق کے آگے جھکنا گوارا نہ کیا حالی لکھتے ہیں:

> " ہمارے نزدیک نہ صرف اردو بلکہ فارسی اور عربی شاعری میں بھی ایسی نظمیں مشکل سے ملیں گی۔جن میں ایسے اعلیٰ درجے کے اخلاق بیان کیے گئے ہوں۔"

مگر حالی کو اس بات پر تاسف ہے کہ اس صنف سخن سے جس قدر فائدہ حاصل کیا جاسکتا تھا نہیں کیا گیا کیوں کہ مرثیہ کا اصل مقصد رونا اور رلانا، قرار دیا گیا۔ دوسرے یہ کہ حضرت امام حسینؑ کے صبر و استقلال، شجاعت، بہادری، حق و انصاف کے لیے ان کا بے پناہ جذبہ، ان کے ساتھیوں کی وفاداری اور ہمدردی اور اسی طرح کی اعلیٰ ترین انسانی صفات جو معرکہ کربلا میں ظاہر ہوئیں ان کو مافوق طاقت بشری اور عام عادات سے الگ کر کے دکھایا گیا۔پس ہم اس کو انسانی طاقت نہیں بلکہ غیبی طاقت پر محمول کرتے ہیں تو ظاہر ہے کہ اس کی تقلید اور پیروی کو ناممکن سمجھنے لگتے

ہیں۔ حالاں کہ ہونا یہ چاہیے تھا کہ ان کی پیروی کا جذبہ اور احساس بیدار کرنے کی کوشش کی جاتی۔ یوں مرثیہ کے جتنے اور جیسے فائدے ہونے چاہئیں تھے وہ حاصل نہیں ہوسکے۔

غزل قصیدے اور مرثیے کے بعد حالی نے اردو مثنوی پر تنقید کی ہے۔ اور اس صنف سخن کو سب سے زیادہ "مفید اور بہ کار آمد" کہا ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"مثنوی، اصناف سخن میں سب سے زیادہ مفید اور کار آمد صنف ہے کیوں کہ غزل یا قصیدے میں اس وجہ سے کہ اول سے آخر تک ایک قافیے کی پابندی ہوتی ہے، ہر قسم کے مسلسل مضامین کی گنجائش نہیں ہو سکتی۔ مسدس میں یہ دقت ہے کہ ہر بند میں چار قافیے ایک طرح کے اور دو ایک طرح کے لانے پڑتے ہیں۔"

اسی طرح ترجیع بند میں ہر بند کے آخر میں ترجیع کا شعر بار بار آتا ہے۔ ترکیب بند میں اگر اشعار کی تعداد برابر رکھی جائے تو بھی ایسی ہی صورت پیش آتی ہے۔ بعض باتوں کو بیان کرنے کے لیے زیادہ اشعار کی ضرورت ہوتی ہے بعض کے لیے کم اشعار کی۔ لیکن ترکیب بند میں ایسا کیا جائے تو بعض بہت بڑے اور بعض چھوٹے ہو جائیں گے اور وہ نظم کی ہیئت بگڑ سی جائے گی۔ حالی نے اسی بنا پر لکھا ہے:

"الغرض جتنی صنفیں فارسی اور اردو شاعری میں متداول ہیں۔ ان میں کوئی صنف مسلسل مضامین بیان کرنے کے قابل، مثنوی سے بہتر نہیں ہے۔ یہی صنف ہے جس کی وجہ سے فارسی شاعری کو عرب کی شاعری پر ترجیح دی جا سکتی ہے۔ عرب کی شاعری میں مثنوی کا رواج نہ ہونے یا نہ ہوسکنے کے سبب تاریخ یا قصہ یا اخلاق یا تصوف میں ظاہراً ایک کتاب بھی ایسی نہیں لکھی جا سکی جیسی فارسی میں سینکڑوں بلکہ ہزاروں لکھی گئی ہیں۔"

اردو میں اس صنف سے حالی کے زمانے تک جیسا کہ چاہیے کام نہیں لیا گیا۔ اردو میں جو مثنوی چھوٹی اور بڑی ملتی ہیں وہ عشقیہ مضامین تک محدود ہیں۔ جو عشقیہ مثنوی اردو میں ملتی ہیں ان میں بھی حقیقی یا عام زندگی کے واقعات اور مشاہدات نہیں ملتے

بلکہ مافوق الفطرت باتیں جیسے پریاں، دیو، طلسم کے کارخانے بہر حال ناممکن باتیں بیان کی جاتی ہیں۔ حالی کو اردو مثنویوں پر یہ بھی اعتراض ہے کہ مثنویوں میں شاعری کے جو فرائض مثنوی نگار پر عائد ہوتے ہیں وہ بھی انھیں پورا نہیں کرتا، کیوں کہ اس صنف کے کچھ اپنے تقاضے ہیں جو غزل اور قصیدے سے مختلف ہیں، حالی مثنوی میں جن اصولوں اور قواعد کو ملحوظ رکھنا چاہیے ان کی تفصیل پیش کرتے ہیں:

مثنوی میں سب سے اہم یہ بات ہے کہ وہ مربوط ہو

"بیتوں اور مصرعوں کی ترتیب ایسی سنجیدہ ہو کہ ہر مصرع دوسرے مصرع سے اور ہر بیت دوسری بیت سے چسپاں ہوتی چلی جائے اور دونوں کے بیچ میں کہیں کھانچا باقی نہ رہ جائے۔"

حالی نے کئی مثالیں دی ہیں جس میں ربط کلام نہیں ہے۔ جیسے:

آتا تھا شکار گاہ سے شاہ

نظارہ کیا پدر نے ناگاہ

"یہ دونوں مصرع بھی مربوط نہیں ہیں، کیوں کہ ظاہر الفاظ سے یہ مفہوم ہوتا ہے کہ شاہ اور شخص ہے اور پدر اور شخص ہے حالاں کہ پدر اور شاہ سے ایک ہی شخص مراد ہے۔"

حالی اس دوسرے مصرعے میں تھوڑی تبدیلی کر کے بتاتے ہیں کہ ان دونوں مصرعوں کو بہت آسانی سے مربوط کیا جا سکتا تھا۔ اس طرح:

بیٹے پہ پڑی نگاہ ناگاہ

دوسرا اصول یہ ہیکہ مثنوی کی بنیاد "ناممکن اور فوق العادت" باتوں پر نہ رکھی جائے۔ حالی بتاتے ہیں کہ اب علم اور سائنس کی ترقی کی وجہ سے ایسی باتیں جو فطرت کے خلاف ہیں وہ رد کی جا رہی ہیں۔ اس لیے ان سے بچنا ضروری ہے۔

تیسرا اصول یہ کہ مبالغہ گو ایک صنعت ہے لیکن اس کو حد سے زیادہ نہیں ہونا چاہیے مبالغہ کا اصلی منشا اپنی بات کو قوت اور زور کے ساتھ ادا کرنا ہے۔ اگر یہ منشا پورا نہ ہو سامع یا قاری بجائے اس سے متاثر ہونے کے اس کو جھوٹ اور غلط سمجھے تو ظاہر ہے کہ مبالغہ کا استعمال بے سود ہو گا۔ اس لیے اس میں احتیاط ضروری ہے۔

چوتھا اصول مقتضائے حال کے موافق کلام ہو۔ موقع اور محل کا جیسا تقاضا ہو اسی کے مطابق کلام کو ہونا چاہیے۔ حالی کے نزدیک کلام کی بلاغت کا مفہوم اسی بات میں چھپا ہوا ہے۔ حالی نے "مثنوی طلسم الفت" کے بعض اشعار نقل کیے ہیں۔ وزیر، شہزادے کی نسبت لے کر دوسرے بادشاہ کے پاس جاتا ہے اس کو یوں دکھایا گیا ہے کہ وہ ایک لشکر لے کر دوسرے ملک پہنچتا ہے۔ ادھر بادشاہ کو یہ نہیں معلوم کہ اس کی سرحد پر ایک لشکر لے کر کون پہنچ گیا۔ وہ بھی ایک فوج کے ساتھ اپنے وزیر کو بھیجتا ہے۔ پھر ان میں جو گفتگو ہوتی ہے حالی کے الفاظ میں "بازاریوں" جیسی ہوتی ہے یہ تمام باتیں کہانی کے تقاضوں کے خلاف ہیں۔ نسبت طے کرنے کے لیے خط و کتاب ہو سکتی تھی۔ یا اور انداز میں پیغام بھیجا جا سکتا تھا۔ اس کے برخلاف لشکر لے کر پہنچنا اور دھمکیاں دینا یہ تمام باتیں خلاف واقعہ معلوم ہوتی ہیں۔ انھوں نے مختلف مثنویوں کی مثالیں پیش کی ہیں اور بتایا ہے کہ ان میں موقع و محل کا خیال رکھے بغیر بہت سی باتیں پیش کی گئی ہیں۔

پانچواں اصول مثنوی کے تعلق سے یہ ہے کہ مثنوی میں پیش کردہ اشخاص، مقامات و واقعات "لفظاً اور معناً" نیچر اور عادت کے موافق ہوں۔ میر حسن اور شوق کی مثنویوں کا مقابلہ کر کے حالی نے بتایا ہے کہ ہجر یا جدائی کا نقشہ دونوں نے کھینچا ہے دونوں میں جو فرق ہے اس کو تفصیل سے بیان کرتے ہوئے آخر میں حالی لکھتے ہیں:

> "اگرچہ شوق کا بیان اور مثنویوں کی نسبت نہایت عمدہ ہے مگر جیسی جچی تلی باتیں میر حسن نے بیان کی ہیں ویسی شوق کے ہاں بہت کم ہیں۔"

چھٹا اصول مثنوی کا یہ ہیکہ ایک بات جو بیان کر دی گئی ہے اس کی تردید دوسرے بیان سے نہ ہو۔ کسی بھی واقعہ کو اس طرح بیان کرنا جس سے معلوم ہو کہ ویسا ہی ہوا ہو گا یا ایسا ہو سکتا ہے۔ قصہ نگاری کے لیے ضروری ہے۔ بعض مثنوی نگار اس بات کا خیال نہیں رکھتے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک بیان دوسرے بیان کی تکذیب کرتا ہے۔ وہ مثل مثنوی نگار پر صادق آتی ہے کہ "دروغ گو را حافظہ نباشد"

مثنوی کا ساتواں اصول:

"اس بات کا بھی خیال رکھنا ضروری ہے کہ قصے کے ضمن میں کوئی بات ایسی بیان نہ کی جائے جو تجربے اور مشاہدے کے خلاف ہو۔"

مثنوی سحر البیان میں دھانوں اور سرسوں ایک ہی وقت میں کھڑا دکھایا گیا ہے:

وہ گانے کا عالم وہ حسن بتاں
وہ گلشن کی خوبی وہ دن کا سماں
درختوں کی کچھ چھانو اور کچھ وہ دھوپ
وہ دھانو کی سبزی وہ سرسوں کا روپ

حالی لکھتے ہیں

"اخیر مصرع سے صاف یہ مفہوم ہوتا ہے کہ ایک طرف دھان کھڑے ہیں اور ایک طرف سرسوں پھول رہی تھی۔ مگر یہ بات واقعہ کے خلاف ہے کیوں کہ دھان خریف میں ہوتے ہیں اور سرسوں ربیع میں گیہوں کے ساتھ بوئی جاتی ہے۔"

آٹھویں اصول میں حالی یہ کہتے ہیں کہ بعض باتوں کو صراحت کے ساتھ بیان کرنے کی ضرورت ہوتی ہے اور انھیں تفصیل کے ساتھ بیان کیا جاسکتا ہے۔ بعض باتوں کو صرف اشارے کنایوں میں بیان کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اس کے لیے رمز و کنایہ ہی موزوں ہوسکتا ہے۔ مختلف مثنویوں میں وصل کی کیفیت کو پیش کیا گیا ہے۔ لیکن بعض مثنوی نگار احتیاط سے کام نہیں لیتے۔ حالی اس بارے میں لکھتے ہیں:

"جو باتیں بے شرمی کی ہوتی ہیں وہاں اور بھی پھیل پڑتے ہیں اور نہایت فخر کے ساتھ، ناگفتنی باتوں کو کھلم کھلا بیان کرتے ہیں۔"

اس کے سوا دوسرے کئی واقعات کو پیش کرتے ہوئے اس بات کا خیال نہیں رکھتے کہ کب صراحت سے کام لیں اور کب اشاروں کنایوں سے۔ جیسے "گلزار نسیم" زین الملوک کو جب پانچواں بیٹا پیدا ہوتا ہے تو نجومیوں نے کہا تھا کہ اگر بادشاہ اس بیٹے کو دیکھ لے گا تو اس کی بینائی جاتی رہے گی۔ لیکن اس بات کی صراحت "گلزار نسیم" میں نہیں ملتی۔ جو پہلے سے قصہ سے واقف ہوں وہی اس بات کو سمجھ سکتے ہیں۔

حالی کی تنقید، اردو تنقید کا سب سے اہم باب ہے، حالی سے پہلے اردو تنقید کا

وجود برائے نام تھا۔ حالی کے بعد اب تک اردو کا کوئی بھی نقاد ایسا نہیں جس نے اس درجہ فکر انگیز تنقیدی سرمایہ اردو ادب کو دیا ہو۔ آل احمد سرور نے اردو تنقید میں حالی کی معنویت کے بارے میں لکھا ہے:

" حالی نے تنقید کے لیے جو زبان اور اسلوب اختیار کیا ہے وہ مستقل قدر و قیمت کا مالک رہے گا۔ گزشتہ سو سال میں، تنقید میں بہت سی راہیں کھلی ہیں مگر حالی کی شاہراہ کلیم الدین اور سلیم احمد کے فرمودات کے باوجود اردو تنقید کے لیے صراط مستقیم کہی جا سکتی ہے تنقید وہ ہے جس سے اختلاف تو کیا جا سکے مگر جس سے انکار ممکن نہ ہو اور جس سے ہر دور میں بصیرت ملتی ہو۔ ہاں اسے پرکھنے کے لیے تاریخیت یا مطلقیت کے بجائے تناظریت کو رہبر بنانا ہو گا۔" (فکر و نظر سہ ماہی) حالی ۱۹۹۱۔ علی گڑھ)

کلیم الدین احمد کے "فرمودات" پر ایک نظر ڈالنا ضروری ہے کیوں کہ انھوں نے حالی پر بہت ہی سخت اعتراض کیا ہے۔ وہ حالی کے بارے میں لکھتے ہیں:

" خیالات ماخوذ، واقفیت محدود، نظر سطحی، فہم و ادارک معمولی، غور و فکر ناکافی، تمیز ادنی، دماغ و شخصیت اوسط یہ تھی حالی کی کل کائنات۔" پہلی بات تو یہ کہ حالی کے بارے میں سب کچھ کہنے کے بعد یہ کہنا کہ " حالی اردو تنقید کے بانی بھی ہیں اور اس وقت تک اردو کے بہترین نقاد" یہ جملے خود پہلے انھوں نے جو کچھ کہا اس کی تردید کرنے کے لیے کافی ہیں۔ رہی یہ بات کہ حالی کے خیالات ماخوذ ہیں اس بات پر سب ہی متفق ہیں کہ حالی نے بعض باتیں خاص طور پر سادگی، اصلیت اور جوش کے بارے میں کہیں گو انھوں نے ملٹن کا حوالہ دیا ہے لیکن اپنے طور پر ان کی تشریح اور ترجمانی کی ہے۔ انھوں نے کلیم الدین احمد کی طرح کہیں سے خیالات چرا کے یا اڑا کے اپنے نام سے پیش نہیں کیے ہیں۔ کلیم الدین نے تھامس پیکاک کی کتاب " Four Ages of Poetry " جس میں اس نے یہ کہا تھا کہ جاہلیت یا عہد وحشت کا زمانہ شاعری کا سنہرا دور تھا۔ جوں جوں تہذیب و تمدن کو ترقی ہوتی گئی اسی کے مطابق اس کی حیثیت کم ہوتی گئی سنہرا دور کے بعد روپہلا دور آیا۔ پھر کانسے کا دور

موجودہ دور لوہے کا ہے۔ شاعری کو اس نے Semi Barbarian کہا تھا۔ کلیم الدین نے پیکاک کے یہ Semi Barbarian والے الفاظ اڑا لیے اس کا ترجمہ "نیم وحشی" کیا۔ اور اس کا اطلاق اردو غزل پر کر کے دھوم مچادی۔ کلیم الدین احمد کے پورے خیالات انگریزی اور مغرب سے ماخوذ ہیں۔ یہ حالی کی خوبی ہے کمزوری نہیں۔ خاص طور پر انگریزی اور مغربی ادب کی اگر ان کی واقفیت کلیم الدین کی طرح وسیع ہوتی تو وہ بھی دوسروں سے اڑائے ہوئے خیالات کو اپنا کہہ کر پیش کرنے کی جرأت کرتے۔ حالی کی نظر واقعی "سطحی" تھی۔ جس بنا پر وہ اردو شاعری کے بارے میں ایسی عمیق باتیں کہہ گئے ہیں کہ ان پر سخت ترین اعتراضات کرنے والے کو بھی انھیں اردو تنقید کا "بانی" کہتے ہی بن پڑتی ہے۔ "فہم وادراک کے معمولی" ہونے کا اس سے بڑھ کر کیا ثبوت ہوگا کہ وہ اپنے سے تو کوئی بات نہیں کہہ سکے بلکہ اڑائے ہوئے اور چرائے ہوئے خیالات کو اپنا کہہ کر پیش کر رہے ہیں۔ حالی کی "غور و فکر ناکافی" ہونے کی سب سے بڑی اور روشن دلیل یہ ہے کہ ان کے نظریات اور خیالات پر آج تک غور و فکر کرنے پر جناب کلیم الدین احمد اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔ "دماغ اور شخصیت" کے "اوسط" ہونے کا محکم ترین ثبوت یہ ہے کہ ان کا "دماغ اور شخصیت" آج تک اردو شعر و ادب پر سایہ فگن ہے۔ "تمیز ادنی" ہونے کی وجہ سے حالی اپنے اور پرائے میں فرق نہیں کرسکے دوسروں سے اخذ کی ہوئی بات بغیر حوالہ دیے کہ اپنی کہہ کر پیش کرنے کا حوصلہ کیا۔

حالی پر کڑے اعتراض کرنے والوں میں محمد حسن عسکری بھی ہیں۔ محمد حسن عسکری نے "جذب" کے عالم میں حالی کے بارے میں لکھا ہے:

> "جذبات کے تو وہ ضرور قائل تھے لیکن جذب سے بچارے مولانا اتنا ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیل دینے کی ہمت نہیں کرسکتے تھے۔ روکھے پن کا مثال میں یہ شعر پیش کیا ہے:
>
> "چرائی چادر مہتاب شب میکش نے جیبوں سے
> کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر
>
> (ستارہ و بادبان۔ ص ۴۰)

جذب سے حالی ڈرتے ہوں یا نہ ڈرتے ہوں لیکن ان کی باتیں مجذوب کی بڑ نہیں ہیں اس لیے کہ انھوں نے یہ شعر قطعی طور پر روکھے پن کی مثال کے طور پر نہیں پیش کیا جیسا کہ عسکری نے سمجھ لیا ہے بلکہ روکھے پھیکے مضمون کو جس طرح استعارے کے ذریعے آب و تاب کے ساتھ بیان کیا جاسکتا ہے۔اس کی مثال کے طور پر پیش کیا ہے اس کے ساتھ یہ بھی کہہ دیا ہے کہ مجازی معنی فہم سے بعید نہ ہوں۔حالی لکھتے ہیں:

"بہ ہر حال شاعر کا یہ ضروری فرض ہے کہ مجاز، استعارہ و کنایہ تمثیل وغیرہ کے استعمال پر قدرت حاصل کرے تاکہ ہر روکھے پھیکے مضمون کو آب و تاب کے ساتھ بیان کرسکے۔لیکن استعارہ وغیرہ میں بھی اسی بات کا خیال رکھنا ضروری ہے کہ مجازی معنی فہم سے بعید نہ ہوں ورنہ شعر جیستاں اور معما بن جائے گا۔"

مثلاً نصیر کہتے ہیں:

چرائی چادر مہتاب شب میکش نے جیحوں سے
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر "

شمس الرحمن بھی حالی کی بہت سی باتوں کو "غلط" قرار دینا چاہتے ہیں۔وہ لکھتے ہیں:

"حالی کے بڑے نقاد ہونے کی دلیل یہ ہے کہ انھوں نے بہت سی غلط باتیں کہیں لیکن وہ سب مقبول اور موثر ثابت ہوئیں اور وہ باتیں "ملٹن اور ایک یورپین محقق" کی سند پر تھیں۔اس لیے اس کا صحیح سمجھنا جانا لابدی تھا۔لیکن ان کے مقبول اور موثر ہونے کی وجہ دراصل یہ ہے کہ پرانی باتیں اس لیے اڑ گئیں کہ وہ خود سوکھے پتوں کی طرح تتر بتر ہونے کو تیار تھیں۔" (فکر و نظر۔حالی نمبر۔۲۷)

ایک ہی سانس میں فاروقی نے متضاد باتیں کہہ کر اپنے بڑے نقاد ہونے کی دلیل خود پیش کر دی ہے۔پہلی بات تو یہ کہ کوئی غلط بات "مقبول" بھی ہو اور موثر بھی ہو تو وہ غلط نہیں رہتی بلکہ "غلط العام" ہو کر وہ فصیح بن جاتی ہے۔ان کی تضاد بیانی سے ظاہر ہے کہ پہلے وہ یہ کہہ دیتے ہیں کہ چونکہ حالی کی باتوں کو "ملٹن اور ایک یورپین تحقیق" کی سند حاصل تھی اس لیے وہ صحیح سمجھ لی گئیں۔لیکن فوراً ہی اپنی بات کی تردید

کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ ہم خود ان کی باتوں کو قبول کرنا چاہتے تھے، اس لیے وہ مقبول اور موثر ہوئیں۔ حالی پر اعتراض کرنے والے معلوم نہیں بے سوچے سمجھے اس قسم کے اعتراضات کیوں کرتے ہیں۔ وہ یہ نہیں دیکھتے کہ وہ خود اپنے اعتراض کی تردید کر رہے ہیں۔ بہ ہر حال یہ ایک نفسیاتی کمزوری ہے۔ شکسپیر کے بارے میں ایک ادیب نے یہ بات کہی تھی کہ اس پر اعتراض کر کے ناقدین اپنے آپ کو ایک آدھ انچ اونچا سمجھتے ہیں۔ بالکل یہی نفسیاتی الجھن حالی کے ناقدین کی بھی ہے۔

○ ○ ○

ابن الوقت کی عصری معنویت

"ابن الوقت" ۱۸۸۸ء میں شائع ہوا۔ یہ ناول نذیر احمد کے بہت اہم اور مقبول ناولوں میں سے ہے۔ اس ناول کا موضوع مغربی تہذیب کی اندھی تقلید کے برے نتائج ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے بعد کا زمانہ ہندوستان کی تاریخ میں بہت اہم موڑ تھا۔ جیسے ہی ہندوستان میں انگریزوں کے قدم دوبارہ مضبوطی سے جم گئے مغربی تہذیب کی یلغار پوری شدت سے ہوئی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب نذیر احمد کے سماجی اور سیاسی خیالات اور تصورات پختہ ہو چکے تھے۔ انھوں نے اپنے پختہ شعور کی روشنی میں اس وقت کے ہندوستانی حالات پر نظر کی اور ان پر غور کرنے کے بعد وہ جس نتیجے پر پہنچے۔ اس کو ابن الوقت میں پیش کر دیا ہے۔ ابن الوقت میں مغربی تمدن اور تہذیب کی اندھی تقلید کی مخالفت اور مذمت کی گئی ہے۔ اس سے یہ نہ سمجھ لینا چاہئے کہ وہ مغرب کی ہر چیز کو برا سمجھتے تھے۔ اس کے برخلاف انھوں نے ہمیشہ مغربی تہذیب کی اچھی باتوں کا خیر مقدم کیا ہے۔ انگریزی حکومت اور مغربی تمدن کی لائی ہوئی بہت سی برکتوں کو دل کھول کر سراہا۔ اکثر موقعوں پر تو انھوں نے انگریزی تعلیم کی اہمیت اور ضرورت کو بھرپور طور پر واضح کرنے کی کوشش کی۔ انگریزوں اور مغربی طور طریقوں کو اور ضرورت کو بھرپور طور پر واضح کرنے کی کوشش کی۔ انگریزوں اور مغربی طور طریقوں کو نفرت اور حقارت کے جذبے سے دیکھنے کی مخالفت کی اور ان کے ساتھ مفاہمت کرنے کی تلقین کی لیکن وہ ان تمام باتوں کے باوجود اس بات کے بھی قائل نہیں تھے کہ ہندوستانیوں کو مغربی تہذیب اختیار کر لینا چاہئے۔ ابن الوقت میں در حقیقت انھوں نے مغربی تہذیب و تمدن کی نہیں بلکہ مغرب زدگی کی مخالفت کی ہے۔ ان مخالفتوں کی ان کے پاس معقول وجوہات تھیں۔ انسانی زندگی میں سماج کو جو اہم ترین مقام حاصل رہتا ہے اس پر ہمیشہ نذیر احمد کی نگاہ رہی ہے۔ وہ ہمیشہ فرد کو اس کے سماجی حالات کی اضافت سے دیکھتے ہیں۔ گو وہ سماج کو ایک ارتقاء پذیر

چیز سمجھتے ہیں۔ لیکن سماج میں ایسی تبدیلیوں کے مخالف تھے جو یک لخت اپنے قدیم رشتوں کو توڑ کر آزاد ہونا چاہتی ہیں۔ اس لیے وہ فرد کی ایسی حرکت کو اچھا نہیں سمجھتے جو اسے اپنے سماج سے علیحدہ کر دے۔ ابن الوقت اپنے سماج کو بہتر بنانے کی دھن میں ایسے رشتہ توڑ لیتا ہے۔ وہ انگریزوں کی نقالی اور ان کی اندھی تقلید میں اپنی اور اپنے سماج کی نجات دیکھ رہا تھا۔ نذیر احمد نے ابن الوقت میں اسی بات کو پیش کیا ہے کہ سماجی زندگی کے قدیم اور اہم رشتوں کو توڑ کر ترقی کی دھن میں اندھا دھند جانے کے کتنے زبوں نتائج ہو سکتے ہیں۔

"ابن الوقت" کو نذیر احمد نے اس وقت لکھا تھا جب کہ وہ ملازمت سے سبک دوش ہو گئے تھے۔ جیسا "حیات النذیر" کے مولف افتخار عالم نے لکھا ہے:

"غرض پنشن لینے کے بعد مولانا نے سب سے اول ۱۸۸۸ء میں یہ کتاب تصنیف فرمائی۔"

وظیفہ کے بعد نذیر احمد کا بڑھتے ہوئے مغربی تمدن کے خلاف آواز اٹھانا ظاہر کرتا ہے کہ ان کی نگاہ ہمیشہ سماجی زندگی اور سماجی تبدیلی پر کتنی گہری پڑتی تھی۔ انھیں اپنی ملازمت کے دوران لازمی طور پر بے شمار انگریزوں، ہندوستانی عہدیداروں سے سابقہ پڑ چکا تھا۔ اور ان کی باریک بیں نگاہوں نے دیکھ لیا کہ یہ طبقہ اپنی زندہ، پائندہ روایات اور طریقہ زندگی کو چھوڑ کر مغربی تمدن و تہذیب کے سیلاب میں اپنے آپ کو بہا دینے میں اپنی نجات سمجھ رہا تھا۔ نذیر احمد نے مغربی تمدن کی اندھی تقلید کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ وہ مغرب کی اچھی چیزوں کی جن کے بغیر اس زمانے میں زندگی گزارنا مشکل تھا، مخالفت نہیں کرتے تھے بلکہ ان کی تائید کرتے ہیں۔ اور ان کی ترویج و اشاعت کر کے حتی المقدور اسے مقبول بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مثال کے طور پر انگریزی حکومت نے تعلیم کی اشاعت کی کوشش کی۔ نذیر احمد نے کبھی بھی اس کی مخالفت نہیں کی بلکہ انھوں نے ایک قدم اور آگے بڑھایا اور عورتوں کی تعلیم کی اہمیت اور ضرورت کو واضح کر کے انفرادی طور پر خود اس ذمے داری کو پورا کیا۔ "مراۃ العروس" اس ذمہ داری کو پورا کرنے کی ایک مستحسن کوشش ہے۔ جس میں انھوں نے یہ بھی بڑے موثر انداز میں دکھایا ہے کہ انگریزی

تعلیم کا حاصل کرنا کس قدر ناگزیر ہے ۔ اسی طرح انھوں نے مغربی تہذیب کے ساتھ جو سائنس کی برکت آئی تھی اس کا نہ صرف خیر مقدم کیا بلکہ سائنس کی ابتدائی معلومات کو " بنات النعش " لکھ کر عورتوں کے ذہن نشیں کرنے کی بھی کوشش کی تھی ۔ نذیر احمد کی اس کوشش کے بارے میں ڈاکٹر اعجاز حسین لکھتے ہیں:

" مختلف وجوہ سے نذیر احمد نے عوتوں کو زیادہ کمزور پایا ۔ اور مناسب سمجھا کہ ان کو پہلے مضبوط بنایا جائے ۔ اسی لیے ان کے ناوں " مراۃ العروس " اور " بنات النعش " وجود میں آئے ، جن میں علاوہ اور باتوں کے ذہن کی بالیدگی کے لیے سائنس کے مختلف مسائل پر روشنی ڈالی گئی ۔ مثلاً " بنات النعش " میں زمین ، وزنِ مخصوص ، ہوا کا داب ، کشش اتصال ِ مقناطیس ۔ زمین گول ہے اور آفتاب کے گرد گھومتی ہے ۔ اور اسی قسم کے بہت سے مسائل کو اس لیے بیان کیا گیا ہے کہ شعور میں عقلی عنصر غالب ہو جائے ۔ زندگی کے رشتے منطقی طور پر سمجھ میں آجائیں ۔ مفروضات سے ہٹ کر عورتیں حقیقت کی روشنی میں چلنے پھرنے لگیں اور نئی نسل عقل کی توانائی کے ساتھ آگے بڑھے ۔"

اس بیان سے بھی صاف ظاہر ہے کہ نذیر احمد مغرب کی ان چیزوں کو جو " عقل کی توانائی " اور زندگی کے رشتے کو منطقی طور پر سمجھنے کی صلاحیت پیدا کرتے ہیں بڑی قدر کی نگاہ سے دیکھتے ہیں ۔ اور ان کو اختیار کر لینے میں ملک و قوم کی ترقی دیکھتے ہیں ۔ علی عباس حسینی نے " ابن الوقت " کے متعلق کہا ہے:

" اب رہا ابن الوقت تو غالباً سرسید کے مذہبی خیالات کی رو سے اس لیے بھی مسلمانوں کے رفامر تھے ۔ انھیں کو لوگ نیچری اور لا مذہب کرستان اور نہ جانے کیا کیا کہتے تھے اور انھیں کو اسطرح کے واقعات پیش آتے تھے جو ابن الوقت کے سوانح کے سلسلے میں بیان کیے گئے ہیں ۔" (معیاری ادب ص ۳۳ ۔ ۱۹۸۰ء)

اسی بات کو خلیق انجم نے " ابن الوقت " کے دیباچہ میں یوں بیان کیا ہے:

ابن الوقت میں نذیر احمد کھل کر سرسید کی مخالفت کرنے پر اتر آتے ہیں۔ وہ سرسید سے صرف اس حد تک متفق ہیں کہ مسلمان مغربی تعلیم حاصل کریں اور ملازمت کریں۔ باقی باتوں میں سرسید پر کڑی تنقید کرتے ہیں۔ ابن الوقت سرسید کی مکمل تصویر ہے او، حجۃ الاسلام خود نذیر احمد کی۔"

اس میں کوئی شک نہیں کہ نذیر احمد کئی باتوں کو سرسید سے مختلف انداز فکر رکھتے تھے۔ "ابن الوقت" کی تخلیق کے زمانے میں سرسید کی بعض باتیں بھی یقیناً ان کے پیش نظر تھیں۔ لیکن ابن الوقت کو سرسید کی تصویر قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ ناول نگار اپنے اطراف کی زندگی سے مواد حاصل کرتا ہے۔ اس کے باوجود ابن الوقت، سرسید نہیں ہے۔ ابن الوقت کا کردار سرسید سے متاثر ہو کر تخلیق کیا گیا ہے لیکن یہ سرسید کی تصویر نہیں ہے۔ اسی میں جگہ جگہ خود نذیر احمد کے خیالات ابن الوقت کی زبانی بیان ہوئے ہیں۔ انگریزی حکومت نے جو تعلیمی نظام بنایا تھا اس کے نقائص ان کے پیش نظر تھے۔ نذیر احمد کو یہ احساس تھا کہ انگریزی نظام تعلیم صرف ایسے افراد کو پیدا کر سکتا ہے جو حکومت کے نظم ونسق کی ضرورتوں کو پورا کر سکیں۔ اس لیے ان کی کھپت صرف سرکاری ملازمتوں یا ایسی ملازمتوں میں ہو سکتی ہے۔ انھوں نے آج سے سو سال پہلے یہ بات محسوس کر لی تھی کہ ملازمتیں ایک حد تک ہی مل سکتی ہیں۔ لیکن ایک زمانہ آئے گا جب ملازمتیں ملنی مشکل ہو جائیں گی اور بے روزگاری پھیلے گی۔ آج تعلیم یافتہ بے روزگار اسی تعلیمی نظام کی دین ہیں۔ نظام تعلیم کی بنیادی خرابی کو ابن الوقت کی زبانی نذیر احمد نے یوں بیان کیا ہے:

> "سررشتہ تعلیم کا اتنا اثر ضرور دیکھنے میں آتا ہے کہ لکھنے پڑھنے کا چرچا پہلے سے زیادہ ہو گیا ہے۔ جن لوگوں میں پڑھنے لکھنے کا دستور نہ تھا وہ بھی اپنے بچوں کو پڑھانے لگے ہیں۔ بلکہ اس قسم کے لوگ بکثرت ہیں ...... مگر اس تعلیم سے ملک کو فائدہ کے عوض الٹا نقصان پہنچنے والا ہے لوگ صرف نوکری کی طمع سے پڑھتے ہیں نوکری ہی ان کے نزدیک پڑھنے کی غرض و غایت ہے۔ نوکری کے لئے ان کو تیار بھی

کیا جاتا ہے ۔ اور ان کا مبلغ علم بھی وہیں تک ہے ۔ مجھ کو حقیقت میں سخت حیرت ہوتی ہے کہ اتنی نوکریاں کہاں سے آئیں گی ۔" (ابن الوقت ص ۱۴۱ ۔ ۱۹۸۰ء دہلی)

اسی طرح انگریزوں نے ہندوستان کے پنچایتی نظام کو ختم کر کے عدالتیں قائم کر دیں ۔ عدالت میں فیصلہ صرف گواہی اور ثبوت کی بنا پر ہوتا ہے ۔ جو بھی گواہی اور ثبوت فراہم کر دے وہ جیت جاتا ہے ۔ عدالتی فیصلہ اتنی دیر میں ہوتے ہیں کہ بعض اوقات فیصلہ سے فائدہ اٹھانے والے خود دنیا میں نہیں رہتے ۔ پھر یہ کہ عدالتی کارروائیوں میں آدمی اتنا زیر بار ہو جاتا ہے کہ اس کی جیت بھی ہار میں بدل جاتی ہے ۔ نذیر احمد نے ابن الوقت کی زبانی اپنے ان خیالات کا اظہار یوں کیا ہے:

"اول تو ایک کے اوپر ایک عدالتیں اتنی ہیں کہ ان شیرے کے کھیتوں سے نکلنا مشکل دوسرے وکیل مختار ایسے جھانسے دیتے ہیں کہ کیسا ہی سیانا آدمی کیوں نہ ہو ۔ ان کے دھوکے میں آ ہی جاتا ہے ۔ پھر عدالت کے انصاف کی نسبت لوگوں کی عام رائے ہے کہ جو جیتا وہ ہارا اور جو ہارا سو مرا ۔ اور فی الواقع عدالتوں کی کارروائیاں اس قدر الجھی ہوتی ہیں کہ اسٹامپ اور طلبانوں اور محنتانوں اور شکرانوں کے خرچوں کے بار سے فریقین ادھڑ جاتے ہیں ۔ یعنی عدالت میں مقدمہ جیتنے معنی ہیں کہ جائداد و متنازعہ فیہ نذر خرچہ عدالت ۔ حقیقت میں کچھ سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ سب قاعدے قانون انسداد فساد کی غرض سے جاری کئے جاتے ہیں اور نتائج کے دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ گویا قانون باعث فساد ہے ۔" (ابن الوقت ۔ ص ۱۴۶)

یہ تمام خیالات نذیر احمد کے ہیں اس وجہ سے یہ سمجھنا کہ ابن الوقت، سرسید کی تصویر ہے، صحیح نہیں ہے ۔ ڈاکٹر عبداللہ بھی اس کو سرسید کی تصویر سمجھنا، غلط قرار دیتے ہیں وہ لکھتے ہیں:

خیال کیا گیا ہے کہ ابن الوقت کے لباس میں نذیر احمد نے سرسید پر

چوٹ کی ہے اور وجہ یہ بتائی گئی ہے کہ شاید نذیر احمد نے سرسید کے مروج کو قبول عام کے خلاف کسی پوشیدہ جذبہ رقابت سے مغلوب ہو کر یہ کتاب لکھ کر اپنے دل کی بھڑاس نکالی ہے۔ مگر یہ سب کچھ قیاس ہی ہے۔ کیوں کہ نذیر احمد، سید صاحب کے نہایت مداح تھے اس لیے اختلافات کے باوجود سید صاحب کے خلاف کچھ لکھنا قرین قیاس بات نہیں۔ اس کے علاوہ کوئی دستاویزی ثبوت بھی اس بدگمانی کے حق میں موجود نہیں۔ ایسی صورت میں اس کو خواہ مخواہ سرسید کی تصویر قرار دینا خود سید صاحب کی ذات پر حملہ اور بہت بڑی ناانصافی ہے۔ کیوں کہ ابن الوقت میں داخلی طور پر کئی باتیں ایسی موجود ہیں جو سید صاحب کی ذات ستودہ صفات میں ہرگز موجود نہ تھیں۔ اس کے علاوہ سرسید کا تدین اس ابن الوقت میں نہیں پایا جاتا۔ ہماری رائے میں ابن الوقت سرسید کی تصویر نہیں۔" (سرسید اور ان کے نامور رفقاء۔ ص ۲۶۴۔ دہلی)

" ابن الوقت " میں نذیر احمد ایک ایسے ہندوستانی کی تصویر پیش کرتے ہیں جو بڑی سوجھ بوجھ کے باوجود مغرب زدگی کا شکار ہو جاتا ہے۔

نذیر احمد نے اپنے مختلف ناولوں میں جس نفسیاتی بصیرت سے کام لیا ہے۔ اس کے پیش نظر پروفیسر عبدالقادر سروری اپنی کتاب " دنیائے افسانہ " میں انھیں بجا طور پر ماہر نفسیات کہتے ہیں۔ ڈاکٹر احسن فاروقی اپنی کتاب ناول کی تنقیدی تاریخ میں اردو کے ہر اس ناول نگار کو جو یورپ کے فن کو اپنی ادبی روایات کے مطابق برتنا چاہتا ہے۔ اس بات کا مشورہ دیتے ہیں کہ وہ نذیر احمد کے ناولوں کو غور سے پڑھے کیوں کہ ان کے ذریعہ نفسیاتی حالات ادا کرنے کا فن وہ بالکل اسی طرح سیکھ سکتا ہے جیسے کسی ناول نگار سے۔" نذیر احمد نے جس نفسیاتی بصیرت کے ساتھ اپنے کردار پیش کیے ہیں وہ آج بھی اردو ناول نگاری میں ان کی اہمیت کو ظاہر کرتے ہیں۔ اچھا اور اعلیٰ درجہ کا ادب جس طرح ایک بصیرت عطا کرتا ہے اس لحاظ سے بھی اس کی معنویت ہر زمانے میں رہتی ہے۔ نذیر احمد کی ناول نگاری کی اہمیت اردو میں اسی وجہ

سے ہمیشہ رہے گی۔ انھوں نے یوں اپنے مختلف ناولوں میں لیکن خاص طور پر "ابن الوقت" میں نفسیاتی ژرف نگاہی کا غیر معمولی ثبوت دیا ہے۔ انھوں نے ابن الوقت کی انگریزی وضع اختیار کر لینے کا ذکر کرتے ہوئے بتایا ہے کہ اس کا رہن سہن، لباس اور وضع قطع ہی مغربی نہیں ہو گئی تھی۔ بلکہ وہ غذا بھی انگریزی انداز کی کھانے لگا تھا حالاں کہ اس کا دل چٹ پٹے ہندوستانی کھانوں کے لیے ترستا ہے۔ انسان جب غیر فطری زندگی گزارنے لگتا ہے تو پھر زندگی اس کے لیے مصیبت بن جاتی ہے۔ کیوں کہ وہ اپنے سماج سے کٹ جاتا ہے۔ اور خاص قسم کی تنہائی میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ ابن الوقت ایک ایسی زندگی گزار رہا تھا جس کا وہ فطری طور پر عادی نہ تھا۔ ہندستانی یا مشرقی طرز زندگی گزارنا اس کی فطرت میں داخل تھا۔ لیکن وہ ایک نئی طرز زندگی اپنے اوپر لاد رہا تھا۔ نذیر احمد نے اس بات کو بڑی نفسیاتی آگہی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ وہ "ابن الوقت" کی حالت یوں بیان کرتے ہیں:

> "وہ بھائی بھتیجوں اور دوسرے رشتہ داروں کی مفارقت کے خیال سے متافری ہوتا تھا۔ رشتہ دار تو رشتہ دار، اسے ہندوستانی سوسائٹی کے چھوٹ جانے کا بھی افسوس تھا۔ اور ہم نے تحقیق سے سنا ہے کہ اس نے بارہا اپنے رازداروں سے کہا کہ میرے یہاں کے کھانے کی ساری چھاؤنی میں تعریف ہے۔ مگر میرا یہ حال ہے کہ انگریزی کھانا کھاتے ہوئے اتنی مدت ہوئی کہ ایک دن مجھے سیری نہیں ہوئی اور میں ہر خواب میں اپنے تئیں ہندوستانی کھانا کھاتے دیکھتا ہوں۔

نذیر احمد نے ابن الوقت کو خواب کی حالت میں ہندوستانی کھانا کھاتے ہوئے دکھا کر بڑی ہی نفسیاتی بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔ اور اپنے آپ کو فرائڈ سے پہلے "ماہر نفسیات ثابت کر دیا ہے۔ فرائڈ بیسویں صدی کا بہت ہی معروف ماہر نفسیات اور تحلیل نفسی کا نظریہ پیش کرنے والا ہے۔ وہ خواب کے تعلق سے لکھتا ہے کہ خواب اصل میں نا آسودہ خواہشوں کی آسودگی کا ذریعہ ہیں۔ انسان جب شعوری زندگی میں اپنی خواہشوں کو پورا نہیں کر سکتا ہے تو وہ خواب میں ان خواہشوں کو پورا کر لیتا ہے۔ یہ بات فرائڈ نے بہت بعد میں پیش کی تھی۔ فرائڈ سے بہت پہلے نذیر احمد نے خواب کی یہ نفسیاتی

وجہ دریافت کرلی تھی ۔اس نفسیات دانی کی وجہ سے ان کے کردار حقیقی اور زندگی سے معمور نظر آتے ہیں۔

نذیر احمد کی اس نفسیاتی آگہی کے باوجود بعض ناول کے نقاد ان کے کرداروں پر معترض ہوتے ہیں۔ جیسا ڈاکٹر احسن فاروقی نے "ابن الوقت" کے تعلق سے لکھا ہے:

"ابن الوقت بھی تمثیلی مجسموں کا ایک نفیس البم ہے۔"

یہ تمثیلی مجسمہ کیا ہوتا ہے؟ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی۔اس کے ساتھ انھوں نے تمثیلی مجسموں کا ایک نفیس البم بھی کہا ہے جس سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ نذیر احمد کے کردار مجسموں کی طرح بے جان ہوتے ہیں۔لیکن دلچسپ تضاد یہ ہے کہ انھوں نے ان نام نہاد مجسموں کو "زندہ"، "پر اثر" اور "جاندار" ثابت کیا ہے۔"ابن الوقت" کے تعلق سے لکھتے ہیں:

"اس کے مجسموں میں وہ زور نہیں ہے جو "توبتہ النصوح" کے مجسموں میں ہے مگر پھر بھی وہ سب جاندار ہیں۔"

ڈاکٹر احسن فاروقی نے چونکہ نذیر احمد کے ناولوں کو تمثیلی کہہ دیا ہے شاید اسی وجہ سے وہ ان کے کرداروں کے تعلق سے کہتے ہیں کہ یہ "جاندار مجسمے" ہیں۔اگر وہ غور کرتے تو ان کو معلوم ہوتا کہ ابن الوقت بھی قطعی اسم با مسمیٰ نہیں ہے۔وہ خود جانتے ہیں کہ ابن الوقت کسے کہتے ہیں۔ان کے الفاظ میں "جو بدلتے زمانے کا ساتھ دینے کے لیے اپنے خیالات اور معاشرت" بدلے وہ ابن الوقت ہے۔حالانکہ ابن الوقت قطعی ابن الوقت نہیں ہے۔کیونکہ اس زمانے میں جب ہندوستانی فوج کا غلبہ رہتا ہے اور انگریزوں کو تہ تیغ کیا جارہا تھا اور انگریزوں کا ساتھ دینا اپنی جان جوکھوں میں ڈالنا تھا اس وقت بھی ابن الوقت ایک انگریز کی جان بچاتا ہے۔اگر وہ صحیح معنوں میں ابن الوقت ہوتا تو ایسے موقع پر اپنی جان کو خطرہ میں ڈال کر نوبل کی جان نہ بچاتا۔اس کے علاوہ "ابن الوقتی" سے اس کی فطرت کتنی دور تھی۔اس کا اظہار اس موقع پر بھی ہوتا ہے جب نوبل کی جگہ شارپ لیتا ہے۔"ابن الوقتی" کا تقاضا تو یہ تھا کہ ابن الوقت شارپ کی مرضی کو دیکھتے ہوئے اپنے آپ کو بدل لیتا۔لیکن ابن الوقت نے

اپنی وضع نوبل کے زمانے میں جیسی قائم کرلی تھی اسی پر قائم رہتا ہے۔ جس کی وجہ سے شارپ کا عتاب اس پر نازل ہوتا ہے۔ بہر حال نذیر احمد کے سارے کردار انسانی صفات سے مملو ہیں۔ شارپ بھی اسم با مسمیٰ نہیں ہے۔ اگر ایسا ہوتا تو اس کے مراسم حجۃ الاسلام کے ساتھ اتنے خوش گوار نہ ہوتے۔ وہ تو صرف ابن الوقت ہی کے لیے "شارپ" رہا۔ پھر خود ابن الوقت کے ساتھ اس کی شارپنس (Sharpness) حجۃ الاسلام کے بچی نے ختم ہو جاتی ہے۔ جس طرح سے حقیقی زندگی میں بعض انسان ایسے ہوتے ہیں جن میں بعض صفات ان کے نام کے مطابق ہوتی ہیں۔ بالکل اسی طرح نذیر احمد کے کردار بھی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ڈاکٹر احسن فاروقی کو بار بار یہ کہنا پڑتا ہے کہ نذیر احمد کو چونکہ کیوئی موزوں نام نہیں ملا۔ اس لیے انھوں نے اپنے کرداروں کو ایسے نام دیے ہیں نذیر احمد کو جیسے عربی کے جید عالم کے تعلق سے یہ کہنا کہ انھیں کوئی "موزوں نام" نہیں مل سکا۔ اسی وجہ سے انھوں نے ایسے نام دیے ہیں جو ان کی صفت کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ ایک ایسا دعویٰ ہے جس سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ جو نققاد کوئی بات فرض کر کے جب حقیقت سے آنکھیں چراتا ہے تو وہ کسی وار کتنی قضاد قسم کے باتیں کر کے اپنی کہی ہوتی بات کی خود ہی تردید کرتا ہے۔

نذیر احمد کو جو نقاد پہلا ناول نگار تسلیم نہیں کرتے ان کی مجبوری یہ ہے کہ وہ ناول کی صنف کی لچک اور وسعت کو نہیں جانتے۔ یہ ایک ایسی صنف ادب ہے جس کو سب سے زیادہ غیر اصولی کہا گیا ہے۔ ورجینا وولف کے کہنے کے مطابق یہ صنف "شتر مرغ" کی طرح ہر چیز کو ہضم کر لیتی ہے۔ اس کے باوجود ناول اور تمثیلی قصوں میں بڑا فرق ہے جب کبھی اور جہاں کہیں کسی نقاد نے اس تفاوت کو پیش نظر نہیں رکھا ہے وہ انجانے میں ناول کو تمثیلی قصہ اور تمثیلی قصے کو ناول سمجھ بیٹھتا ہے۔ جیسا کہ ہم بتا چکے ہیں بعض نقادوں نے بعض تمثیلی قصوں کو اردو کا پہلا ناول ثابت کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس سلسلے میں ایک قصہ تو بڑے اہتمام سے شائع کیا گیا ہے۔ جس پر ہم بحث کر چکے ہیں۔ ناول اور تمثیلی قصے میں بنیادی فرق یہ ہوتا ہے کہ تمثیلی قصے کا زماں و مکاں یا پس منظر عام طور پر مطلق ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف ناول کا پس منظر حقیقی اور واقعی ہوتا ہے۔ ناول میں کسی خاص عہد اور زمانے کی صاف

طور پر نشان دہی کی جا سکتی ہے ۔ تمثیلی قصے میں ایسا نہیں ہوتا ۔ اسی طرح ناول کی کردار نگاری اور تمثیلی قصے کی کردار نگاری میں بھی فرق ہوتا ہے ۔ جس کی بحث اوپر آچکی ہے ۔ اس کے علاوہ ادبی اصناف کا عروج و زوال وقت کے تقاضوں کے مطابق ہوتا ہے ۔ خاص قسم کے حالات اور خاص قسم کی ضرورتیں کسی بھی صنف ادب کی پیدائش اور اس کے فروغ کا سبب بنتی ہیں ۔ ناول کی پیدائش اور فروغ کا مطالعہ اگر اس نقطہ نظر سے کیا جائے تو یہ بات صاف طور پر ثابت ہوتی کہ دنیا بھر میں ناول نگاری اسی وقت شروع ہوئی ہے جبکہ ایک ماحول اس کا پیدائش کا بنا ہے ۔ ان تمام اسباب کو فراموش کر کے بعض عناصر ہی کو پیش نظر رکھا جائے تو کسی بھی قصہ کو ناول کہا جا سکتا ہے ۔ بقول عزیز احمد ناول کے بعض عناصر تو وجہی کی "سب رس" یہ بھی مل جائیں گے ۔ صرف اس بنا پر "سب رس" کو اردو ناول قرار دینا ظاہر ہے کہ ایسی کوشش ناول کے فن اور اس کے وجود میں آنے کے اسباب سے ہماری نا واقفیت کا ثبوت ہوگی ۔ اس لیے نذیر احمد اردو کے پہلے ناول نگار ہیں ۔

اردو ناول نگاری میں نذیر احمد کی اہمیت اس لیے بھی رہے گی کہ ان کے ناولوں میں عصری معنویت ملتی ہے ۔ نذیر احمد نے ہمارے تعلیمی نظام اور عدالتوں کے قیام کے تعلق سے "ابن الوقت" میں جو باتیں کہی ہیں وہ سو سال گزرنے کے باوجود بھی اہمیت رکھتی ہیں ۔ اس کے علاوہ انھوں نے "ابن الوقت" میں ہندوستانی تاریخ کے ایک ایسے موڑ کو پیش کیا ہے جس کے مسائل اور حالات سے واقفیت ضروری ہے ۔ کوئی بھی قوم اپنی تاریخ سے غافل ہو سکتی ہے نہ اپنے ماضی کو فراموش کر سکتی ہے ۔ کیونکہ ماضی کی روشنی میں ہم اپنے حال اور مستقبل کو متعین کر سکتے ہیں ۔ اسی وجہ سے نذیر احمد کے ناولوں کی اہمیت سے رو گردانی نہیں کی جا سکتی ۔ کیونکہ انھوں نے ۱۸۵۷ء کے بعد کے حالات اور مسائل کو جس باریک بینی کے ساتھ پیش کیا ہے اس سے ہم اپنے ماضی کے ایک خاص حصے سے بہترین طریقے سے واقفیت حاصل کر لیتے ہیں ۔ اس دور کے انسانوں کو جو مسائل درپیش تھے اور ان کو حل کرنے کی جس طرح کوشش ہو رہی تھی ۔ ان تمام باتوں کا اندازہ جس طرح نذیر احمد کے ناولوں سے ہوتا ہے اس دور کی تاریخی کتابوں سے بھی نہیں ہو سکتا اس لحاظ سے

بھی نذیر احمد کے ناولوں کے اہمیت ہمیشہ رہے گی۔

نذیر احمد نے "ابن الوقت" میں جن سیاسی اور اقتصادی حالات کے شعور کا ثبوت دیا ہے۔اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ ان حالات کو سمجھنے کی کتنی گہری بصیرت رکھتے تھے۔نذیر احمد نے "ابن الوقت" میں انگریزوں کے سیاسی تسلط سے ہندوستان کے صدہا سال کا معاشی نظام زندگی جس طرح تباہ ہو گیا تھا اس کا جائزہ معاشی تاریخ کے ایک مورخ کی طرح لیا ہے اور وہی نتائج اخذ کیے ہیں جو کارل مارکس سے لے کر ہندوستان کی معاشی تاریخ کے مورخ رمیش دت اور پنڈت جواہر لعل جیسے مدبر نے اخذ کیے ہیں۔نذیر احمد نے انگریزوں نے جو قدیم نظام ختم کر کے جدید معاشی نظام قائم کیا اور اس کی وجہ سے ہندوستان میں جو معاشی ابتری آئی اس کا بڑا ہی تفصیلی اور بصیرت افروز جائزہ لیا ہے۔نذیر احمد "ابن الوقت" کی زبانی ہندوستان کے معاشی نظام کے تعلق سے کہتے ہیں۔:

> ہندوستان کی رعایا پہلے کی نسبت بہت سقیم الحال ہو گئی ہے اور یوماً "فیوماً" سقیم الحال ہوتی چلی جاتی ہے۔ذرائع معاشی کے اعتبار سے ہندوستان کے لوگ چار طرح کے ہیں۔اول کسان، دوم اہل حرفہ سوم خود پیشہ، چہارم تجارت"

برطانوی حکومت کے قیام کے بعد ذرائع معاشی کے تمام شعبے متاثر ہوئے اور روز بروز ان کی حالت خراب ہو رہی تھی۔وہ بتاتے ہیں کہ کسان سے مراد صرف کاشتکار نہیں ہے بلکہ وہ تمام لوگ جو زراعت سے تعلق رکھتے ہیں وہ سب شامل ہیں:

> " کسان کی قسم میں تعلق دار سے لے کر ہلواہے تک، زمین دار، کاشت کار باقسام سب داخل ہیں۔جو زمین سے معاش پیدا کرتے ہیں"

انگریزی حکومت نے لگان وصول کرنے کا جو طریقہ اختیار کیا تھا اس کی وجہ سے زمین سے معاش پیدا کرنے والوں پر کاری ضرب لگی تھی، ایسا کیوں اور کیسے ہوا اس تفصیل "ابن الوقت" یوں بتاتا ہے:

> " انگریزی عمل داری سے پہلے نہ کوئی رقبے کی پیمائش کرتا تھا اور نہ

کوئی اقسام زمین دیکھتا تھا۔ پچھلی جمع پر نظر کر کے یا بہت سیانیت کی تو سرسری طور پر صورت حال دیکھ کر گاؤں پیچھے اٹکل بچو ایک جمع ٹھرادی ۔ چھٹی پائی ۔ اس کے ہزاروں لاکھوں تحریری ثبوت موجود ہیں کہ ہندوستانی گورنمٹوں میں طرح طرح کے ظلم ہوتے تھے ۔ مگر سرکار مال گزاری کے بارے میں ہمیشہ سرکار ہی مظلوم تھی ۔ زمین دار لوگ کارپردازان سرکاری کے ساتھ سازش کر کے جمع کم کراتے چلے جاتے تھے اور پھر جمع کے وصول کا یہ حال تھا کہ شاذ و نادر کوئی بھلا مانس زمین دار وقت پر دیتا ہوگا ۔ دو دو چار چار برس کی باقی داری تو ایک بات تھی کہ جب بہت باقی بڑھ جاتی تو آخر کو آدھی تہائی پر فیصلہ ہوتا تھا" ابن الوقت (۱۳۷)

کاشت یا کسان بھی پرانے معاشی نظام میں کافی حد تک محفوظ تھے ۔ ان پر بے جا ظلم نہیں ہوتا تھا۔ کیونکہ یہ زمین دار خود ان کو زیادہ نچوڑتے نہ تھے ۔ اس کی کیا وجہ تھی اس کو نذیر احمد بیان کرتے ہیں:

"رہے کاشتکاران کو تو یوں سمجھو کہ گویا سرکار کی رعیت ہی نہ تھے ۔ ان کا نیک و بد، نفع و نقصان سب بہ اختیار زمین دار مگر چونکہ زمین دار کا اپنا مفاد تھا ۔ ہر زمین دار کاشتکاروں کو اپنی دولت سمجھتا تھا۔ ضرورت پڑنے پر تخم و تقاوی سے اس مدد کرتا ۔ خرید مویشی اور شادی بیاہ تک کے لیے اس کو قرض دیتا۔ پھر نقدی لگان کا دستور نہ تھا۔ فصل پک کر تیار ہو گئی ۔ زمین دار کاشت کار دونوں نے لیا۔ غلبہ بانٹ لیا، کم ہوا تو کم لیا زیادہ ہوا تو زیادہ ۔ نہ حجت نہ تکرار ۔ اللہ اللہ خیر صلاح خلاصہ ہندوستان سرکاروں کے انتظام مال گزاری کا"
(ابن الوقت ۱۳۷)

ہندوستانی سرکاروں کے انتظام مال گزاری کا پوری طرح جائزہ لینے کے بعد نذیر احمد انگریزی گورنمنٹ کے انتظام مال گزاری کا تجزیہ کرتے ہیں اور دونوں میں جو فرق ہے اسے ظاہر کر کے بتاتے ہیں کہ انگریزی حکومت نے کس طرح کسان اور زمینداروں

دونوں کو نقصان پہنچایا:

"اب گورنمنٹ انگریزی کے انتظام کو دیکھنا چاہیے کہ اول مزروعہ افتادہ بنجر، چپے چپے زمین کی پیمائش کرائی پھر مٹی کی ذات اور کھاد اور آب پاشی کے لحاظ سے کھیت کھیت کی حیثیت دریافت کی اور پھر کاغذات دیہی اور لوگوں کی گواہی اور ذاتی تجربہ سے یہاں تک تحقیق کی کہ اس کھیت میں کس قدر پیداوار کی قابلیت ہے۔ اس طرح جزورسی کے ساتھ گاؤں کی نکاسی نکال کر کہنے کو آدھا اور واقع میں اچھا خاصا کسا ہوا دو تہائی حق سرکار ٹھہرا دیا اور اتنی کاوش پر بھی ہمیشہ کے لیے نہیں بلکہ غایت درجے صرف تیس سال کے لیے کہ اتنے میں زمین دار پھر کچھ پنپیں گے تو پھر نچوڑیں گے" (ابن الوقت ۱۳۸)

نذیر احمد نے "ابن الوقت" میں اسی طرح سے بعض ایسے موضوعات اور مسائل کو بیان کیا ہے جو نہایت بصیرت افروز ہیں۔ اردو کے کسی ناول نگار نے حتیٰ کہ پریم چند نے بھی انگریزی نظام مال گزاری اور ہندوستان نظام مال گزاری کے فرق کو اس طرح پیش نہیں کیا۔ آج عام طور پر ہم یہ سمجھتے ہے جیسا کہ پریم چند نے بھی اپنے ناولوں میں پیش کیا ہے کہ زمین دار اور جاگیردار کسانوں کو لوٹتے ہیں۔ ان پر ظلم کرتے ہیں۔ نذیر احمد کے ناول سے معلوم ہوتا ہے کہ کسانوں اور زمین داروں کی یہ کشمکش اور عداوت برطانوی حکومت کی دین ہے۔ برطانوی حکومت کے تسلط سے پہلے کاشتکار اور زمین داروں میں کوئی تناؤ اور عناد نہ تھا۔ انگریزی سرکار نے انتظام مال گزاری کو مرکزی حیثیت دے دی جس سے ہر گاؤں کی ایک طرح خود مختاری ختم ہو گئی۔ نذیر احمد لکھتے ہیں:

"پچھلی سلطنتوں میں ہر گاؤں بذات خود ایک چھوٹی سی ریاست تھا اب سرکار انگریزی کے انتظام مال گزاری نے زمین داروں کو ایسا مجبور اور بے دست و پا کر دیا کہ اکثر صورتوں میں زمین داری ایک مصیبت ہو گئی ۔۔۔۔۔ خلاصہ یہ ہے کہ سرکار نے انتظام مال گزاری

نے زمین دار اور کاشت کاروں میں ہمدردی اور معاونت کی جگہ
عداوت اور کشمکش پیدا کر دی ہے۔ اب وہ اگلے "دیہی جتھے ٹوٹ
پھوٹ کر گھر گھر چودھری اور کھیت کھیت زمین دار ہو گئے۔"

اسی طرح سے نذیر احمد ہم کو ایک نئی آگہی اور بصیرت بخشتے ہیں۔ ہم اپنے ماضی سے نہ صرف واقف ہو جاتے ہیں بلکہ اس کو ایک نئے زاویہ سے دیکھنے لگتے ہیں۔ جو باتیں نذیر احمد نے پیش کی ہیں وہ غیر افسانوی ادب یعنی تاریخ، معاشیات جیسے علوم میں بھی نہیں ملتیں۔ افسانوی ادب میں نہ ملیں تو کیا تعجب کی بات ہے۔ نذیر احمد نے جس گہری بصیرت کے ساتھ ہندوستان کے معاشی حالات کا جائزہ لیا ہے اس ناول کو اردو ناول نگاری میں ایک ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔

ابن الوقت کی سب سے بڑی خصوصیت یہی ہے کہ انھوں نے مختلف مسائل جن میں انگریزی اقتدار، معاشی حالات، مغربی تمدن کی تقلید، انگریزی حکومت کے روشن پہلو شامل ہیں۔ ان سبھی باتوں کو انھوں نے بڑی عمدگی کے ساتھ بیان کر دیا ہے۔ نذیر احمد کے ناول میں ان سب مسائل کے بیان کرنے اور ان پر بحث کرنے سے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ ناول کے فن کی لچک اور وسعت کا خواہ غیر شعوری طور پر ہی ایک احساس ضرور رکھتے تھے۔ اس لیے انھوں نے اس ناول میں پلاٹ اور کہانی کی طرف زیادہ توجہ نہیں کی ہے۔ حالانکہ یہ ناول ۱۹۸۸ء میں لکھا گیا ہے، جب کہ وہ چار ناول لکھ چکے تھے۔ اس ناول کی کہانی بھی بہت معمولی ہے۔ ابن الوقت ہندوستان کی پہلی جنگ آزادی کے زمانے میں ایک انگریز کو زخموں سے چور دیکھتا ہے۔ اور صرف انسانی ہمدردی کے جذبہ سے متاثر ہو کر اس کو گھر لے آتا ہے۔ حالانکہ ہندوستانی فوج کے سپاہی، گھوم رہے تھے۔ انگریزوں کی جان بچانا خطرہ مول لینا تھا اس کے باوجود ابن الوقت، نوبل کی مدد کرتا ہے اور اس کی جان بچاتا ہے۔ دوبارہ جب انگریزی فوج کا غلبہ ہوتا ہے اور وہ دوبارہ اقتدار حاصل کر لیتی ہے تو نوبل جو انگریزی حکومت میں بڑا اثر و رسوخ رکھتا ہے۔ ابن الوقت کو جاگیر اور انگریزی حکومت میں بڑا عہدہ پیش کرتا ہے۔ ابن الوقت جاگیر قبول نہیں کرتا انگریزی عہدہ قبول کر کے ڈپٹی کلکٹر بن جاتا ہے۔ وہ نوبل کی صحبت، انگریزی تعلیم، مغربی تہذیب

کی خیر گی اور پھر اپنی ملازمت اور عہدہ کی وجہ سے بالکل مغربی طرز زندگی اختیار کر لیتا ہے۔ اور نوبل سے ہر موضوع پر گفتگو کرتا ہے اور بحث بھی کرتا ہے۔ وہ انگریزوں کے ساتھ برابری سے ملتا ہے۔ نوبل اپنی صحت کی بنا پر انگلستان جلد جاتا ہے۔ اس کی جگہ شارپ آتا ہے۔ شارپ ان انگریزوں میں سے ہے۔ جو ہندوستانیوں کا برابری سے پیش آنا برداشت نہیں کرتے۔ اس کے علاوہ ابن الوقت کو جو نوبل کے زمانے میں بڑی اہمیت حاصل ہو گئی تھی اس سے بھی ملتے تھے۔ وہ بھی شارپ کے کان بھرنے لگے اور یہ باور کرنے میں کامیاب ہو گئے کہ ابن الوقت سرکاری خزانے سے ناجائز فائدہ حاصل کر کے ٹھاٹ باٹ کی زندگی چاہتا ہے۔ لیکن ابن الوقت کے ایک عزیز حجتہ الاسلام کو جب سارے حالات معلوم ہوتے ہیں تو وہ شارپ کی بدگمانی کو دور کرتا ہے۔ حجتہ الاسلام، شارپ کا ماتحت بھی رہا تھا۔ اور شارپ کے بہ اعتماد آدمیوں میں سے تھا۔ اور یوں یہ معاملہ رفع دفع ہو جاتا ہے۔ اس کہانی اور پلاٹ میں نذیر احمد نے اس سارے پس منظر کو پیش کیا ہے جو انیسویں صدی کے ہندوستان کا تھا۔ اور اس صدی کے نصف آخر کے سارے اہم مسائل اور رجحانات سے بحث کی ہے۔ اس ناول میں طویل طویل بحثیں مکالمے اور تقریریں ہیں کہ بعض لوگ اسے ناول کہنے کے لیے تیار نہیں۔ حالاں کہ مغربی ادب میں ایسے بہت سے اہم ناول لکھے گئے ہیں جنھیں معمولی مفہوم میں ناول کہنا مشکل ہے جوزف وارن بیچ نے اپنی کتاب The Twentith century Novel میں۔ سیموئل بٹلر کے مشہور و معروف ناول کے متعلق لکھا ہے۔

" دی وے آف آل فلش دلچسپ اور بڑی اہم کتاب ہے۔ اس کو
معمولی مفہوم میں مشکل ہی سے ناول کہا جا سکتا ہے۔"

لیکن سارے مغربی ادب میں اس پر ناول کی حیثیت ہی سے تنقید اور بحث ہوتی ہے، نذیر احمد نے " ابن الوقت " کو معمولی مفہوم میں ناول نہ بنا کر اور اس میں مختلف قسم کی اہم بحثیں پیش کر کے اردو میں، انیسویں صدی ہی میں بیسویں صدی کے اس خاص قسم کے ناول کی بنیاد رکھی جس کو مباحثی ناول Novel of Discussion کہا جاتا ہے۔ اور جس کی وکالت میں ایچ۔ جی۔ ویلز کہتا ہے:

"ہم سیاسی اور سماجی مسائل سے بحث کریں گے۔ہم ادیبوں کو اس وقت تک پیش نہیں کر سکتے جب تک کہ یہ آزادی ہمیں حاصل نہ ہو۔ لوگوں کی کہانی کہنے سے کیا حاصل، اگر ناول نگار آزادی کے ساتھ ان کے مذہب، ان کے اعتقادات اور اس نظام سے بحث نہ کر سکے جو انھیں اپنی گرفت میں رکھنے کی کوشش میں کامیاب یا ناکام ہے۔"

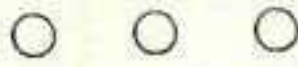
ابن الوقت میں وہ ساری باتیں ملتی ہیں جس کے بارے میں ایچ۔جی۔ ویلز نے لکھا ہے۔ اصل میں وہ کردار اسی وقت ابھر کر سامنے آتے ہیں جب ان کی گفتگو اور مکالموں کو اس طرح نہ پیش کیا جائے کہ ان کے تمام خیالات، تصورات اور زاویہ نگاہ سامنے نہ آئے۔ بیسویں صدی کے ایک اہم ناول نگار میلان کنڈیرا سے جب یہ سوال کیا گیا کہ "آخر وہ کیا چیز ہے، جو ناول کو ناول بناتی ہے اور جو ناول نگار کی غیر معمولی آزادی کی حد بندی کرتی ہے۔ تو اس کے جواب میں کنڈیرا نے کہا تھا:

"ناول نثر مرکب کا ایک ٹکڑا ہے جس کی بنیاد اختراع کردہ کرداروں سے تفریح بازی پر قائم ہے۔ بس اگر کچھ حد بندیاں ہیں تو یہی ہیں۔ مرکب سے میرا منشا، ناول نگار کی یہ خواہش ہے کہ وہ اپنے موضوع کو ہر طرف سے گرفت میں لے آئے۔ ایسی گرفت کہ تکمیل کا حق ادا ہو جائے۔ طنز سے پر انشائیہ، خود نوشت کا کوئی ٹکڑا کوئی تاریخی امر واقعہ، تخیل کی پرواز وغیرہ۔ ناول میں امتزاج کی بے کراں قدرت موجود ہے وہ ہر چیز کی شیرازہ بندی ایک کلی وحدت میں کر سکتی ہے۔ بالکل اسی طرح جس طرح Polyhonic موسیقی میں مختلف آوازوں کو مدغم کر کے ایک آہنگ بنایا جاتا ہے۔ ضروری نہیں کہ کسی کتاب کی وحدت محض پلاٹ کے توسط سے ہو، یہ موضوع سے بھی ہو سکتی ہے۔"

"ابن الوقت" کی اردو ناول نگاری میں اس لئے بھی اہمیت رہے گی کہ نذیر احمد نے ہر ممکن طریقے سے اپنے موضوع کو گرفت میں رکھا ہے۔ اس میں انھوں نے کبھی طنز

سے بھی کام لیا ہے۔ ان کی آپ بیتی کے اس میں جگہ جگہ ٹکڑے ملتے ہیں۔ "تاریخی امر واقعہ" بلکہ واقعات ملتے ہیں اور ان سب کی بہترین طریقے پر شیرازہ بندی ہوئی ہے۔ اور اس طرح شیرازہ بندی ہوئی ہے کہ یہ ناول "کلی وحدت" بن گیا ہے۔ اس کی وحدت اور شیرازہ بندی پلاٹ کی وجہ سے نہیں بلکہ موضوع کی وجہ سے ہوئی ہے۔

مذکورہ بالا تمام وجوہات کی بنا پر "ابن الوقت" کی اہمیت اردو ناول نگاری میں ہمیشہ رہے گی۔

○ ○ ○

غبار خاطر کی اہمیت

"غبار خاطر" کی اردو ادب میں کئی وجوہات کی بناء پر اہمیت ہے۔ سب سے پہلے تو اس وجہ سے کہ مولانا ابوالکلام آزاد صرف اردو ہی میں نہیں بلکہ ہماری ملکی اور قومی زندگی میں ممتاز ترین مقام رکھتے تھے۔ یہ کتاب ایک ایسے شخص کی تحریر کردہ ہے جو نابغہ روزگار تھی۔ تیسری بات یہ ہے کہ مولانا آزاد ہمہ جہت شخصیت رکھتے تھے۔ سیاست و صحافت یا ادب ہی میں نہیں مذہب میں بھی وہ بلند پایہ مقام رکھتے تھے چوتھی اور سب سے اہم بات یہ کہ بذات خود یہ کتاب اپنے منفرد اسلوب کی بنا پر اردو ادب میں ایک اعلی اور ارفع مقام رکھتی ہے۔ پانچویں بات یہ کہ "غبار خاطر" مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت اور انداز فکر کی آئینہ دار ہے۔ "غبار خاطر" اپنی گوناں گوں خصوصیات کی بنا پر اردو ادب میں اتنی اور ایسی اہمیت رکھتی ہے کہ مولانا اگر "غبار خاطر" کے علاوہ کچھ بھی نہ لکھتے تو بھی اردو ادب کی تاریخ میں وہ اپنا ایک اہم اور بلند پایہ مقام رکھتے تھے۔

مولانا آزاد بنیادی طور پر ادیب تھے۔ انہوں نے یوں تو بہت کچھ لکھا اور مختلف موضوعات پر لکھا۔ مذہب سے لے کر سیاست تک کوئی بھی موضوع مولانا کے احاطہ قلم سے باہر نہیں ہے لیکن ان کی ہر تحریر ایک ادبی شان و وقار رکھتی ہے۔ انہوں نے یوں تو کئی اخبارات کے لیے لکھا۔ خود "الہلال" اور "البلاغ" جیسے اخبار شائع کیے جو اردو صحافت میں سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یہ اخبار بھی اپنی زبان و بیان کے لحاظ سے ادبی رنگ و آہنگ رکھتے ہیں۔ یہ اخبار بھی اپنی زبان و بیان کے لحاظ سے ادبی رنگ و آہنگ رکھتے ہیں مولانا نے ادبی اور صحافت کو یکجا ہی نہیں یکجان بھی کر دیا تھا۔ ان کی کتاب "تذکرہ" اردو کے سوانحی ادب میں ایک ایسا اضافہ ہے جو ہمیشہ یاد رکھا جائے گا۔ "ترجمان القرآن" اسلامی ادبیات میں جو اہم مقام رکھتا ہے وہ تو اپنی جگہ ہے لیکن اپنے خاص اسلوب کی وجہ سے بھی اردو ادب میں یاد رکھی جائے گی۔

"غبار خاطر" جیسا کہ کہا جا چکا ہے اپنے اسلوب کی انفرادیت کی وجہ سے بھی بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ غبار خاطر کا اسلوب اس کتاب کی سب سے بڑی اور اہم خوبی ہے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر خود اسلوب کیا ہے؟ اسلوب اصل میں طرز بیان ہے۔ کسی ادیب یا شاعر میں طرز بیان کی انفرادیت اسے "صاحب طرز" ادیب یا شاعر بناتی ہے۔" صاحب طرز "ادیب اسے کہتے ہیں جو اپنی تحریر کی انفرادیت سے فوراً پہچانا جاتا ہے۔ طرز بیان میں جب تک حسن بیان شامل نہ ہو صاحب طرز کی تحریر موثر نہیں بن سکتی۔ مولانا ابو الکلام بھی صاحب طرز ادیب تھے۔ ان کے اسلوب کی انفرادیت خود بولنے لگتی ہے وہ کس کی تخلیق کردہ ہے۔ اسلوب بنانے میں انسان کی پوری شخصیت شامل رہتی ہے۔ اس کا علم اس کی فکر، اس کا فلسفہ، حیات اس کا جمالیاتی احساس، اس کا ماحول، اس کی تربیت، اس کی تہذیب، اس کی اخلاقی اقدار غرض کہ وہ تمام چیزیں جس سے کے کسی شخصیت کا خمیر اٹھتا ہے۔" " Style is the man him self ساری دنیا میں مشہور ہے۔ بوفان نے اسلوب کی اتنی اور ایسی تعریف کی ہے جو اسلوب کے ہر پہلو کا احاطہ کر لیتی ہے۔ اس تعریف میں اتنی گیرائی اور گہرائی ہے کہ اس سے بہتر اسلوب کی کوئی تعریف نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ بعد میں اسلوب کی جتنی بھی تعریفیں کی گئی ہیں اس تعریف میں کوئی اضافہ نہیں کرتیں بلکہ اسی تعریف کی توضیح و تشریح کرتی ہیں۔ جیسے شہرہ آفاق انگریزی مورخ اڈورڈ گبن نے اسلوب کی یہ تعریف کی ہے۔

"اسلوب کردار یا شخصیت کا عکس ہے"

بوفان کی تعریف ہی کی یہ ایک توضیح ہے۔ مشہور طنز نگار جوناتھن سوئفٹ کے نزدیک مناسب الفاظ کا مناسب جگہوں پر استعمال اسلوب ہے۔ سوئفٹ کی یہ تعریف بے حد وسیع ہے۔ کولرج نے شاعری کی جو تعریف کی ہے اس کی بدلی ہوئی شکل ہے۔ کولرج کے نزدیک "بہترین الفاظ کی بہترین ترتیب شاعری ہے" اسلوب میں جو انفرادی رنگ ہوتا ہے اس کی طرف اس میں کوئی اشارہ ہی نہیں کیا گیا ہے۔ اس میں بے حد عمومی بات کی گئی ہے۔ جرمن فلسفی شوپنہار اسلوب (Style) کو خیال کا سایہ کہتا ہے۔" اس تعریف میں بھی بوفان کی بات کے ایک جزو کو لیا گیا ہے۔ کیونکہ "خیال" ظاہر ہے

کہ کسی شخصیت ہی کا ہوگا۔ شخصیت سے باہر خیال اپنا وجود نہیں رکھتا۔ مڈلٹن مرے نے اسلوب کے تعلق سے تین باتیں کہی ہیں۔ اس کے کہنے کے مطابق اسلوب "اظہار کی وہ ذاتی انفرادیت ہے جس کی بنا پر ہم کسی مصنف کو پہچان لیتے ہیں"۔ وہ "اظہار کے فن" کو بھی اسلوب کہتا ہے اور آخر میں اسلوب کو "ادب کا اعلی مقصد" قرار دیتا ہے۔ یہ ساری باتیں شخصیت ہی سے تعلق رکھتی ہیں۔ کسی نے "کہنے کے ڈھنگ کو اسلوب" قرار دیا ہے۔ اور کوئی "کسی کام کو سرانجام دینے کے انفرادی انداز" کو اسلوب قرار دیتا ہے یہ تمام تعریفیں بوفان کی تعریف کی طرح جامع نہیں ہیں۔ بوفان نے اسلوب کے تعلق سے ایک اور اہم بات کہی ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق آپ دوسرے مصنف سے اس کا تحریر کردہ سارا مواد اپنا سکتے ہیں یا چرا سکتے ہیں۔ لیکن جو بات آپ اپنا نہیں حاصل سکتے یا چرا نہیں سکتے وہ اسلوب ہے۔ اس سلسلے میں یہ بات بھی ذہن نشین رکھنی چاہیئے کہ کئی مصنفین نے دوسروں کا انداز تحریر یا اسلوب کی نقل کرنے کی کوشش کی ہے۔ بعض وقت انہیں کسی حد تک کامیابی بھی حاصل ہوئی ہے لیکن اصل اور نقل میں جو فرق ہے وہ کسی نہ کسی طرح سامنے آجاتا ہے۔ اسلوب کی انفرادیت ہی کسی بھی مصنف کی سب سے بڑی پہچان ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کی تحریریں بھی اپنے اسلوب کی وجہ سے پہچانی جاتی ہیں۔

اسلوب کے ساتھ کئی اور باتیں "غبار خاطر" کی انفرادیت کو ظاہر کرتی ہیں۔ اس کتاب کے لیے مولانا نے جو ہئیت یا فارم اپنایا ہے وہ بھی ہمشیہ زیر بحث رہا ہے۔ "غبار خاطر" کو خطوط کہا جائے یا انشائیے۔ انہوں نے بظاہر خطوط کا انداز اختیار کیا ہے عام طور پر انہیں خطوط کہا جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ اگر یہ خطوط نہیں ہیں تو پھر کیا ہیں۔ موجودہ زمانے میں خطوط نگاری نے ایک مستقل صنف ادب کی صورت اختیار کر لی ہے اور اس کے حدود بڑی حد تک متعین ہوگئے ہیں ان حدود سے تجاوز کر کے خط، خط نہیں رہتا۔ خطوط میں سب سے مقدم چیزان کی بے تکلفی، سادگی اور اختصار ہے۔ یہ دو آدمیوں کی وہ گفتگو ہے جو عام طور پر سب سے بے تعلق ہو کر کی جاتی ہے۔ یہاں رسوائی کے ڈر کے بغیر دل کا معاملہ کھلتا ہے۔ خطوط میں بغیر کسی تصنع کے وہ انسان نظر آتا ہے جو روزمرہ کے چھوٹے بڑے واقعات میں الجھا ہوا ہے۔

روز مرہ کے واقعات کا جو اثر شخصیت پر ہوتا ہے وہ بھی صاف دکھائی دیتا ہے۔ مولوی عبدالحق کہتے ہیں:

"خط دلی خیالات و جذبات کا روزنامچہ اور اسرار حیات کا صحیفہ ہے۔
اس میں وہ صداقت اور خلوص ہے جو دوسرے کلام میں نظر نہیں آتا"

خطوط سے انسان کی سیرت کا جیسا اندازہ ہوتا ہے وہ کسی دوسرے ذریعے سے نہیں ہو سکتا۔ ایک انگریزی مصنف کارل پیکر نے بھی خطوط سے متعلق اہم بات کہی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"انسانوں نے کیا کارنامے انجام دیئے ہیں اس کا ریکارڈ تو بہر حال مل جاتا ہے لیکن ان واقعات کے رونما کرنے میں دلی جذبات اور دماغی کیفیات کا کتنا حصہ ہے اس کا علم خطوط کے ذریعہ ہو سکتا ہے۔ جذبات اور جبلتوں کے پیچیدہ پوشیدہ رازوں کو خطوط میں کھلنے کا موقع ملتا ہے۔"

ڈاکٹر جانسن نے خطوط کی سب سے اہم خصوصیت کی طرف اشارہ کیا ہے:

"خطوط میں انسان کی روح عریاں ہوتی ہے۔"

شخصیت کا بے جھجک اور بے ساختہ اظہار خطوط کو حد درجہ دل آویز بنا دیتا ہے۔ خطوط میں مصلحتوں کے تمام پردے اٹھ جاتے ہیں اور قلم کی زبان صحیح معنی میں دل کی ترجمان بن جاتی ہے۔ خطوط کو خطوط بنانے میں روز مرہ کی زندگی کی جھلک بنیادی اہمیت رکھتی ہے۔ غالب کے خطوط اپنی ان ہی خصوصیات کی بنا پر سب سے اونچے مقام پر ہیں۔ غالب کے خطوط میں روز مرہ کی زندگی کی جلوہ گری ہے۔ خطوط مکالے کی ایک صورت ہوتے ہیں۔ خط لکھنے والا کچھ کہتا ہے۔ کچھ پوچھتا ہے جس کا جواب دوسرا دیتا ہے۔ خطوط میں کہنے اور سننے کی ایک کیفیت ہوتی ہے۔ ان میں سے کوئی بھی بات "غبار خاطر" میں نہیں ملتی اس وجہ سے انہیں خطوط کہنا صحیح نہیں ہے۔ رہی یہ بات کہ وہ خطوط کے انداز میں لکھے گئے ہیں تو صرف اسی بنا پر انہیں خطوط نہیں کہا جا سکتا۔ جیسے بہت سے افسانے خطوط کی شکل میں لکھے جاتے ہیں۔ صرف اس بنا پر کہ وہ خطوط کی ہئیت میں لکھے گئے ہیں۔ انہیں افسانے کی بجائے خطوط نہیں کہا جاتا۔ اسی

طرح ناول بھی خطوط کی شکل میں لکھے گئے ہیں ۔ انگریزی میں تو اس کے لئے (Epistolary Novel) (مکتوباتی ناول) کی اصطلاح استعمال ہوتی ہے ۔ صرف اس بنا پر کہ وہ ناول، خطوط کی شکل میں لکھا گیا ہے اسے خطوط نہیں کہا جاتا بالکل اسی طرح مولانا آزاد نے چونکہ خطوط کی شکل میں انشائیے لکھے ہیں انہیں انشائیے کی جگہ خط نہیں کہا جاسکتا۔

ان تمام باتوں کو ذہن میں رکھ کر "غبار خاطر" کا مطالعہ کیجئے تو ظاہر ہو جائے گا کہ وہ خطوط نگاری سے کس قدر الگ اور مختلف ہیں ۔ "غبار خاطر" میں جو کچھ بھی کہا گیا ہے وہ خود مولانا کے الفاظ میں "پہلے" احتیاط کی چھلنی میں چھان لیا گیا ہے ۔ حالانکہ مولانا آزاد کی "دوکان سخن" میں ایک ہی جنس نہیں رہتی لیکن اس کے باوجود مولانا ہر قسم کی جنس سے اپنی "دوکان سخن" نہیں سجاتے ۔ سب سے بڑی اور اہم بات یہ کہ ان میں خطوط جیسی مکالے کی صورت نہیں ہے ۔

"غبار خاطر"، "داستان بے ستون کوہکن" سے شروع ہوتی ہے اور یہ نام نہاد خطوط تمام تر صنف انشائیہ سے تعلق رکھتے ہیں ۔ اگرچہ ان کو خطوط سمجھا جاتا ہے ۔ بات یہ ہے کہ اردو ادب میں بہت سی اصناف ایسی ہیں جن کا اور چھور معلوم نہیں ہے ۔ خواہ یہ اس مخصوص صنف کی کمی ہی کی وجہ سے کیوں نہ وہ ۔ یہ کمی اس قدر زیادہ ہے کہ ہمارے ذہنوں میں اس خاص صنف کے حدود کا کوئی واضح خاکہ بھی نہیں ہے اسی وجہ سے انشائیے کو مضمون اور مقالہ سمجھ لیا جاتا ہے یہ ستم ظریفی اس قدر بڑھی ہوئی ہے کہ ہم انشائیوں کو خطوط سمجھ لیتے ہیں ۔ جیسا کہ "غبار خاطر" کے ساتھ ہوتا رہا ہے ۔ ہمارے بہت سے نقاد اس پر خطوط ہی کی حیثیت سے اظہار خیال کرتے ہیں ۔ اس سلسلہ میں جو سب سے گمراہ کن بات ثابت ہوئی ہے وہ "صدیق مکرم" کا القاب ہے اور پھر آخر میں جو مولانا کا نام آجاتا ہے تو گویا ایک ایسا دستاویزی ثبوت مل جاتا ہے جس کی تردید ہو ہی نہیں سکتی ۔ لیکن حقیقیت یہ ہے کہ "صدیق مکرم اور ابو الکلام سے قطع نظر کر لیجئے تو وہ خطوط ہی باقی نہیں رہتے ۔ جیسے کہ ہم پہلے بھی کہہ چکہ ہیں کہ اس کی ظاہری ہیئت کی وجہ سے اسے خطوط نہیں کہا جاسکتا رہا طرز تخاطب تو یہ بھی کوئی ایسی چیز نہیں ہے کہ جس کی بنا پر انہیں خطوط ثابت کیا جاسکے ۔ اس بات کی

روشن مثال گولڈ اسمتھ کے انشائیے ہیں۔ یہ انشائیے سب سے پہلے بغیر کسی عنوان کے ایک اخبار میں شائع ہونے لگے اور چونکہ ان انشائیوں میں گولڈ اسمتھ ایک چینی دوست کو مخاطب کرتا ہے۔ اس لئے انہیں بعض وقت چینی کے خطوط بھی کہا گیا ہے ۱۷۶۲ء میں جب وہ شائع ہوئے تو گولڈ اسمتھ نے اس کا یہ عنوان دیا تھا:

The Citizen of the World

or

Letters from a Chinese Philosopher Residing in London to his friend in the East

لیکن اس کے باوجود انہیں کبھی مکتوبات نہیں سمجھا گیا۔ ان پر ہمیشہ انشائیوں کی حیثیت سے بحث کی گئی۔ اس لئے "غبار خاطر" کو جب ہم انشائیہ کہہ رہے ہیں تو یہ دیکھنا ہوگا کہ انشائیہ کی تعریف کیا ہے اور اس کی کیا خصوصیات ہیں۔ انشائیے (Personal Essay) مغربی ادب کی بہت مقبول اور معروف صنف ہے۔ اس لئے اس کی کئی تعریفیں ملتی ہیں لیکن ان سب میں ڈاکٹر جانسن کی تعریف بڑی حد تک جامع اور مانع ہے۔ اس نے انشائیے کے لئے کہا ہے:

It is a Loose sally of mind

اس کا ترجمہ یہ ہو سکتا ہے کہ انشائیہ ذہن کی ایک آزاد اور خوشگوار ترنگ ہے لفظ ترنگ انشائیہ کی روح کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ وہ روح جس میں جولانی ہے ایک انتشار تو ہے لیکن پراگندگی نہیں۔ یہ روح دماغ سے زیادہ دل کو چھیڑتی ہے۔

"غبار خاطر" کے تمام انشائیے اسی ترنگ میں آکر لکھے گئے ہیں۔ انشائیے شخصی جذبات و احساسات کے آئنہ دار ہوتے ہیں۔ انشائیہ نگار کسی بھی موضوع پر لکھتے ہوئے اپنے خیالات و احساسات میں اس طرح کھو جاتا ہے کہ ایک طرح کی لے قائم ہو جاتی ہے اور وہ خیال کے تسلسل کی رہنمائی میں نکل جاتا ہے اور وہ بات جو اس سلسلہ میں سوجھتی ہے، بیان کر دیتا ہے۔ ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ کسی خاص اصول یا نظام کی پابندی نہیں ہو سکتی۔ انشائیے کی محرک کوئی بھی چیز ہو سکتی ہے کسی کتاب کا کوئی فقرہ، کسی مکالمے کا کوئی جزو، کوئی چیز جو انشائیہ نگار کو اپنی طرف متوجہ

کر کے اور اس کے خیال کو مہمیز لگائے، ذرے سے آفتاب تک کسی بھی موضوع پر انشائیہ نگار لکھ سکتا ہے۔یہی وجہ ہے کہ خواجہ حسن نظامی مچھر، مکھی، الو، دیا سلائی کو موضوع بنا کر انشائیے لکھ چکے ہیں۔ بہر حال کوئی چیز یا بات سلسلہ خیال کو بیدار کر دیتی ہے اور انشائیہ نگار اس پر اظہار خیال کرنے لگتا ہے۔اس لئے مولانا جہاں بے ستون و کوہکن پر انشائیے لکھتے ہیں وہیں بادہ تریاک، زاغ و بلبل اور چڑیا چڑے پر بھی اسی طرح صلیبی جنگوں سے لے کر موسیقی تک اور مذہب، فلسفہ و اخلاق سے لے کر سائنس تک تہذیب سے لے کر وحدت الوجود ہر قسم کے موضوعات پر داستاں سرائی کرنے لگتے ہیں کوئی بھی چیز اور موضوع "دراز نفسی" پر مائل کرنے کے لئے کافی ہوتی ہے اور وہ "ذوق خامہ فرسائی" کی آسودگی کے لیے "گلپترہ گوئی" اور "لاطائل نویسی" پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔حالانکہ وہ یہ نہیں جانتے کہ "بحالت موجودہ میری صدائیں آپ تک پہنچ بھی سکیں گی یا نہیں "یہاں تو صرف اس بات پر شک کیا ہے کہ ان کی صدائیں ان کے دوست تک پہنچ بھی سکیں گی یا نہیں۔لیکن دوسری جگہ پورے یقین سے لکھتے ہیں:

> "جانتا ہوں کہ میری صدائیں آپ تک نہیں پہنچ سکیں گی۔ تاہم طبع نالہ سنج کو کیا کروں فریاد و شیون کے بغیر نہیں رہ سکتی آپ سن رہے ہوں یا نہ سن رہے ہوں میرے ذوق مخاطبت کے لیے یہ خیال بس کرتا ہے کہ روئے سخن آپ کی طرف ہے۔"

اسی طرح یہ یک طرفہ تحریریں خطوط کے زمرے میں شامل نہیں کی جاسکتیں۔ان میں انشائیوں کی ساری خصوصیات ملتی ہیں۔ایک جگہ انہوں نے بعینہ وہی بات کہی جس کی طرف ڈاکٹر جانسن نے اشارہ کیا ہے۔وہی "ترنگ" والی بات، انشائیہ نگار پر یہ کیفیت جس طرح طاری ہوتی ہے اس کا حال مولانا کے الفاظ میں سنئیے:

> "بار ہا ایسا ہوا کہ میں اپنے خیالات میں محو لکھنے میں مشغول ہوں، اتنے میں کوئی دلنشیں بات نوکِ قلم پر آگئی اور بے اختیار اس کی کیفیت کی خود رفتگی میں میرا سر و شانہ ہلنے لگا یا منہ سے ہا نکل گیا۔"

انسان جب ترنگ میں لکھتا ہے تو اور کیا ہوتا ہے وہ بھی دیکھیے:

> "سمند فکر کی وحشت خرامی بار بار جادہ سخن سے ہٹانا چاہتی ہے اور

میں چونک چونک کر باگ کو کھینچنے لگتا ہوں۔"

انشائیہ نگار کے لئے موضوعات کی کمی نہیں ہوتی۔ ہر موضوع پر وہ لکھ سکتا ہے۔ وہ چائے کی پتی سے لے کر وجود باری تعالیٰ تک کسی کو بھی اپنا موضوع بنا سکتا ہے۔ شاعرانہ نکتہ آفرینی ہو یا فلسفیانہ موشگافی، ادب ہو یا موسیقی جنگیں ہو یا پھولوں اور پرندوں کا بیان انشائیہ نگار کا قلم یکساں روانی سے ہر موضوع پر دوڑتا ہے۔ اس کے احاطہ قلم میں ہر چیز آسکتی ہے۔ لیکن ہر جگہ اس کے ذاتی اور دلی تاثرات کا ذکر ملتا ہے انشائیہ نگار کو نہ صرف موضوع کے انتخاب کی آزادی رہتی ہے بلکہ اس مخصوص موضوع پر کسی خاص ترتیب، ربط اور تسلسل کے ساتھ اظہار خیال کرنا اس کے لئے ضروری نہیں۔ انشائیہ نگار اپنے دل و دماغ دونوں سے کام نہیں لیتا ہے۔ وہ دلی جذبات کو عقل کی کسوٹی پر کس کر دیکھتا ہے اور عقل کے شکوک کو دلی عقائد کی سان پر چڑھا کر آزماتا ہے۔ وہ صرف اپنے ہی دل و دماغ کی بات نہیں کہتا بلکہ دوسرے کے دل و دماغ کی گہرائیوں میں بھی اترتا ہے۔ وہ اپنے آپ پر بھی تنقید کرتا ہے اور دوسروں پر بھی۔ لیکن یہ سب کچھ خوش طبعی سے ہوتا ہے۔

انشایہ نگار فلسفہ و حکمت اور سائنس جیسے موضوعات پر بھی اظہار خیال کرتا ہے لیکن ان کی گہرائیوں میں جاکر ان کی تشریح کرنا اس کے امکان سے باہر ہے۔ یہ اس کا منصب نہیں۔ ہاں سلسلہ بیان میں ان سب کا ذکر ہو سکتا ہے۔ انشائیہ نگار کا خیال بڑا آوارہ گرد اور مسلسل بھٹکتا رہتا ہے جیسا کہ مولانا نے لکھا ہے "سمند فکر کی وحشت خرامی" بار بار اس "جادہ سخن" سے ہٹاتی رہتی ہے لیکن وہ "چونک چونک کر باگ کو کھینچتا رہتا ہے۔ وہ کسی کوچہ میں مقید نہیں رہتا۔ انسائیہ نگار اپنے موڈ کے تابع ہوتا ہے لیکن ان تمام آزادیوں کے باوجود انشائیہ نگار پر ایک پابندی ضرور عاید ہوتی ہے وہ یہ کہ اس کی زبان اور دماغ دونوں شاعرانہ ہونے چاہئیں۔ یہی فرق انشائیہ کو مضمون و مقالہ سے علاحدہ کرتا ہے۔ انشائیہ نگار سماجی مفکر، نقاد اور شارح ہوتا ہے۔ ان تمام باتوں کے باوجود انشائیہ کے جسم و جان کا خمیر ادب لطیف کی مٹی سے اٹھنا چاہیئے۔ ادب لطیف سے مراد وہ ادب ہے جس کی تعریف اصغر گونڈوی نے ان الفاظ میں کی ہے:

"ادب لطیف اس طرز انشا کا نام ہے جو وسعت علم، احساس شعریت
اور حکیمانہ نزاکت خیال کے امتزاج سے پیدا ہوتا ہے۔"

انشائیہ کی یہ تمام خصوصیات "غبار خاطر" میں ملتی ہیں ۔اس لئے وہ مکتوبات کا نہیں انشائیوں کا مجموعہ ہے۔

"غبار خاطر" کی اہمیت اس لئے بھی ہے کہ مولانا کی شخصیت کی کچھ جھلکیاں اس میں نظر آجاتی ہیں ۔ورنہ مولانا اپنے آپ کو سب سے الگ اور دور رکھنا چاہتے تھے۔ انھوں نے "تذکرہ" جیسی ضخیم کتاب لکھی اور لوگ یہ توقع کر رہے تھے کہ مولانا اپنی آپ بیتی بھی اس میں لکھیں گے لیکن انھوں نے اپنے آباد واجداد اور خاندان کا بھر کا حال لکھ ڈالا اور اپنی شخصیت کو یہاں بھی چھپائے رکھا۔مولانا کی شخصیت بڑی ہی ہمہ گیر محمد اجمل خاں مولانا کی شخصیت کے بارے میں لکھتے ہیں:

"مولانا کی زندگی مختلف اور متصاد حیثیتوں میں بٹی ہوئی ہے ۔وہ ایک زندگی اور ایک ہی وقت میں مصنف بھی ہیں مقرر بھی ہیں، مفکر بھی ہیں، فلسفی ہیں، ادیب بھی ہیں، مدیر بھی ہیں اور ساتھ ہی سیاسی جدوجہد کے میدان کے سپہ سالار بھی ہیں ۔دینی علوم کے تجر کے ساتھ عقلیات اور فلسفے کا ذوق بہت کم جمع ہوتا ہے اور علم و ادب کے ذوق نے ایک دماغ میں بہت کم آشیانہ بنایا ہے۔ پھر علمی اور فکری زندگی کے میدان، عملی سیاست کی زندگی سے اتنا دور واقع ہوا ہے کہ ایک ہی قدم دونوں میدانوں میں ذرا کم اٹھ سکے ہیں مگر مولانا آزاد کی زندگی ان تمام مختلف اور متصاد حیثیتوں کی جامع ہے۔ گویا ان کی زندگی میں بہت سی زندگیاں جمع ہوگئ ہیں۔"

مولانا اپنا ایک نظریہ، زندگی اور فلسفہ رکھتے تھے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان کی شخصیت میں کون سے اور کیسے عناصر جمع ہوگئے تھے۔مولانا کا یہ تخلیقی کارنامہ جو "غبار خاطر" کے نام سے جانا جاتا ہے۔وہ کیوں اس قدر اہمیت رکھتا ہے؟ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس میں فکر کی اتنی اور ایسی گہرائی ملتی ہے اور اتنی وسعت اور پہنائیاں ملتی ہیں کہ اس کتاب کا بار بار مطالعہ کرنے پر ہر بار فکر و خیال کا کوئی نیا گوشہ ہمارے

سامنے آجاتا ہے۔ مشہور فلسفی ڈیکارٹ نے انسان کی ہستی کا اثبات اس لئے کیا تھا کہ انسان سوچتا ہے۔ اس کا مشہور جملہ ہے:

" I Think There fore I am"

یوں تو ہر انسان میں غور و فکر کا مادہ ہوتا ہے۔ لیکن ہر بڑے ادیب اور شاعر کے یہاں یہ صلاحیت بہت زیادہ اور بے حد نمایاں ہوتی ہے۔ فلسفہ و فکر کی گہرائی تخلیقی ادب میں جو اہمیت رکھتی ہے اسی کے پیش نظر کولرج نے بجا طور پر دعوی کیا ہے۔

No man was ever yet a great poet without being at the same time a profound philosopher.

(کوئی بھی انسان اس وقت تک بڑا شاعر نہیں ہو سکتا جب کہ وہ اس کے ساتھ ہی متبحر فلسفی نہ ہو)

گو کولرج نے یہ بات شاعروں کے سلسلے میں کہی ہے لیکن یہ بات ادیبوں پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے۔ اس اعتبار سے بھی مولانا ابو الکلام آزاد اردو ادب میں ایک بے حد نمایاں اور امتیازی مقام رکھتے ہیں۔ مولانا کی فکر و فلسفہ کو دیکھنے سے پہلے یہ دیکھنا ہوگا کہ خود فلسفہ کیا ہے؟ مولانا خود اس کی تشریح یوں کرتے ہیں:

" اس طلسم ہستی کے معمے پر غور کیجئے جو خود ہمارے اندر ہمارے چاروں طرف پھیلا ہوا ہے۔ انسان نے جب سے ہوش و آگہی کی آنکھیں کھولی ہیں اس معمہ کا حل ڈھونڈ رہا ہے لیکن اس پرانی کتاب کا پہلا اور آخری ورق کچھ اس طرح کھویا گیا ہے نہ تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ شروع کیسے ہوئی تھی نہ اس کا کچھ سراغ ملتا ہے کہ ختم کہاں جاکر ہوگی۔"

فلسفہ کے بنیادی سوالات یہی ہیں کہ زندگی اور حرکت کا یہ کارخانہ کیا ہے اور کیوں ہے؟ اس کی کوئی ابتدا بھی ہے یا نہیں؟ یہ کہیں جاکر ختم بھی ہوگا یا نہیں؟ خود انسان کیا ہے؟ یہ جو ہم سوچ رہے ہیں کہ انسان کیا ہے؟ تو خود یہ سوچ اور سمجھ کیا چیز ہے؟ اور پھر ان تمام پردوں کے پیچھے کیا ہے؟ کچھ ہے بھی یا نہیں؟ ان بنیادی سوالات کو حل

کر کے کوئی فلسفیٔ زندگی اور کائنات کے بارے میں کوئی نظریہ قائم کرتا ہے۔ نٹشے کے کہنے کے مطابق ہر فلسفی کا فلسفہ اس بات پر منحصر ہے کہ وہ خود کس قسم کی شخصیت رکھتا ہے:

A mans philosophy depend up on the kind of man he is.

مولانا کے فلسفہ زندگی سے ان کی شخصیت پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ جس ماحول اور تہذیب سے تعلق رکھتے تھے اس کی وجہ سے معمہ ہستی کا حل وہ مذہب اور خدا میں ڈھونڈتے ہیں لیکن یہ حل انہوں نے تقلیدی طور پر حاصل نہیں کیا تھا بلکہ انہوں نے یہ راستہ طے کرنے کے لئے تشکیک کا خارزار پہلے پار کیا۔ وہ تشکیک سے بھی آگے بڑھ کر انکار کی منزل تک بھی پہنچ گئے تھے جیسا کہ انہوں نے لکھا ہے:

"عام حالات میں مذہب انسان کو اس کے خاندانی ورثے کے ساتھ ملتا ہے اور مجھے بھی ملا لیکن میں موروثی عقاید پر قائم نہ رہ سکا۔ میری پیاس اس سے زیادہ نکلی جتنی سیرابی وہ دے سکتے تھے۔ مجھے پرانی راہوں سے نکل کر نئی راہیں ڈھونڈنی پڑیں۔ زندگی کے ابھی پندرہ برس پورے نہیں ہوئے تھے کہ طبیعت نئی خلشوں اور نئی جستجوؤں سے آشنا ہو گئی تھی اور موروثی عقاید جس شکل و صورت میں سامنے کھڑے ہوئے تھے ان پر مطمئین ہونے سے طبیعت انکار کرنے لگی تھی۔"

موروثی عقاید سے مولانا کیوں مطمئن نہیں ہوئے۔ اس کی وجہ بھی مولانا بتاتے ہیں:

"پہلے اسلام کے اندرونی مذاہب کے اختلافات سامنے آئے اور ان کے متعارض دعوؤں اور متصادم فیصلوں نے حیران اور سرگشتہ کر دیا پھر جب کچھ قدم آگے بڑھے تو خود نفس مذہب کی عالمگیر نزاعیں سامنے آگئیں اور انھوں نے حیرانگی کو شک تک اور شک کو انکار تک پہنچا دیا پھر اس کے بعد مذہب اور علم کی آویزشوں کا میدان نمودار ہوا اور اس نے رہا سہا اعتقاد بھی کھو دیا۔"

اب مولانا کا "سکون ہل چکا تھا" اور "شک و شبہ" کے کانٹے چبھنے لگے تھے۔ مولانا محسوس کرنے لگے تھے۔ خاندان کے عقاید و افکار نے "علم و حقیقت" کی جو دنیا کھڑی کی تھی اس کے سوا بھی اور ہونا چاہیئے۔ مولانا کا فلسفی جاگنے لگا تھا حد یہ کہ خاندان تعلیم اور گرد و پیش کے عقائد و افکار کی بنیادوں کو اپنے ہاتھوں سے ڈھا دیا اور کچھ سوالات مولانا کے سامنے پیش کر دیئے۔ مولانا لکھتے ہیں:

"زندگی کے وہ بنیادی سوالات جو عام حالات میں بہت کم ہمیں یاد آتے ہیں۔ ایک ایک کر کے ابھرنے لگے اور دل و دماغ پر چھا گئے۔ حقیقیت کیا ہے اور کہاں ہے؟ اور ہے بھی یا نہیں؟ اگر ہے اور ایک ہی ہے۔ کیوں کہ ایک سے زیادہ حقیقتیں نہیں ہو سکتیں تو راستے کیوں مختلف ہوئے؟ کیوں صرف مختلف ہی نہیں ہوئے باہم متعارض و متصادم ہوئے؟ پھر کیا ہے کہ اختلاف و نزاع کی ان تمام لڑتی ہوئی راہوں کے سامنے علم اپنے بے لچک فیصلوں اور ٹھوس حقیقیوں کا چراغ ہاتھ میں لئے کھڑا ہے اور اس کی بے رحم روشنی میں قدامت اور روایت کی وہ تمام پر اسرار تاریکیاں جنھیں نوع انسانی عظمت و تقدس کی نگاہ سے دیکھنے کی خوگر ہوئی تھی۔ ایک ایک کر کے نابود ہو رہی ہیں۔"

مولانا ان سوالات کا جواب پانے کے لئے سرگرداں ہوگئے اور وہ لازمی طور سے فلسفہ کی طرف متوجہ ہوئے جیسا کہ انھوں نے لکھا ہے:

"طالب علمی کے زمانے سے فلسفہ میری دلچسپی کا خاص موضوع رہا ہے عمر کے ساتھ ساتھ یہ دلچسپی بھی برابر بڑھتی گئی۔"

لیکن مولانا کے لئے فلسفہ مقصود بالزات نہیں رہا۔ اس سے بھی ان کی شخصیت اور انفرادیت ظاہر ہوتی ہے۔ انھوں نے فلسفے سے "چراغ منزل" کا کام لیا۔ فلسفہ کو بصارت بنا لینا خود مولانا کی فلسفیانہ بصیرت کی دلیل ہے وہ جانتے تھے:

"فلسفہ شک کا دروازہ کھول دے گا اور اور پھر اسے بند نہیں کر سکے گا

یقین اور طمانیت کی منزل تک پہنچنے کے لیے مولانا نے فلسفہ کا پرپیچ اور پرخطر راستہ اختیار کیا لیکن مولانا اس راستے پر رکے نہیں کیوں کہ:

"یہ راہ ہمیشہ شک سے شروع ہوتی ہے اور انکار پر ختم ہوتی ہے اور اگر قدم اسی پر رک جائیں تو پھر مایوسی کے سوا اور کچھ ہاتھ نہیں آتا۔"

مولانا نے یہ خطرناک راستہ اس لیے اختیار کیا کہ وہ موروثی اور تقلیدی طور پر جو یقین ہاتھ آتا ہے۔ وہ مولانا کے نزدیک قابل قدر نہیں ہوتا۔ حالانکہ مولانا کو یہ احساس ہے کہ یقین کی یہ معصومانہ کیفیت فرشتوں میں بھی ملتی ہے۔ اس کے ساتھ وہ یہ جانتے تھے کہ شک کے رخنوں کو پاٹ کر یقین کے استحکام تک پہنچنا بے حد مشکل بھی ہوتا ہے اور صبر آزما بھی۔ اس میں مشقت بھی زیادہ پڑتی ہے لیکن یہی انسان کو فرشتوں سے بڑھا دیتی ہے، مولانا کا کہنا ہے:

"انسان کی دماغی ترقی کی راہ میں سب سے بڑی روک اس کے تقلیدی عقاید ہیں۔ اسے کوئی طاقت جکڑ بند نہیں کر دے سکتی جس طرح تقلیدی عقاید کی زنجیریں کر دیا کرتی ہیں۔ وہ ان زنجیروں کو توڑ نہیں سکتا اس لیے کہ توڑنا چاہتا ہی نہیں۔ وہ انھیں زیور کی طرح محبوب رکھتا ہے۔"

انسان ان کو اس لیے نہیں توڑ سکتا کہ یہ اس کے اجتماعی شعور کا حصہ ہوتے ہیں۔ اس کی مزید توضیح کرتے ہوئے وہ لکھتے ہیں:

"ہر عقیدہ ہر عمل ہر نقطہ نگاہ جو اسے خاندانی روایات اور ابتدائی تعلیم اور صحبت کے ہاتھوں مل گیا اس کے لئے مقدس ورثہ ہے۔ وہ اس ورثے کی حفاظت کرے گا مگر چھونے کی جرات نہیں کرے گا۔ بسا اوقات موروثی عقائد کی پکڑ اتنی سخت ہوتی ہے کہ تعلیم اور گرد و پیش کا اثر بھی اسے ڈھیلا نہیں کر سکتا۔ تعلیم دماغ پر ایک رنگ چڑھا دے گی لیکن اس کی بناوٹ کے اندر نہیں اترے گی۔ بناوٹ کے اندر ہمیشہ نسل، خاندان اور صدیوں کے متوارث روایات ہی کا ہاتھ کام کرتا رہے گا۔"

مولانا موروثی عقاید کی گرفت کو اس لیے اچھا نہیں سمجھتے کہ وہ انسان کی فکری صلاحیتوں کو خوابیدہ کرنے کے لئے لوریوں کا کام دیتی ہیں۔ پھر یہ کہ اس طرح مذہب یا عقاید کا ہونا فلسفہ کے نزدیک Formal Existence رسمی وجود رکھتا ہے۔ اس کا معروضی Objective Existence اسی وقت ثابت ہو سکتا ہے جب کہ وہ ذہنی اور فکر کی آگہی کے دائرے میں آجائے۔ اب اس کا ہونا تصوری نہیں بلکہ حقیقی کہلایا جا سکتا ہے۔ اسی لیے مولانا کہتے ہیں کہ موروثی عقائد اور تقلیدی لمان ہماری چشم بندی کر دیتا ہے۔ راہ کا سراغ پانا تو دور کی بات ہے ایسی صورت میں عین روشنی میں ہم گم ہو جاتے ہیں۔ مولانا ایسے مذہب کو مختلف نام دیتے ہیں جیسے موروثی مذہب، جغرافیائی مذہب، مردم شماری کا مذہب، رسمی مذہب لیکن ایسے مذہبی کو وہ سرے سے مذہب ہی نہیں کہتے:

"اب معلوم ہوا کہ آج تک جسے مذہب سمجھتے آئے تھے وہ مذہب کہاں تھا وہ خود ہماری ہی وہم پرستیوں اور غلط اندیشیوں کی صورت گری تھی۔"

اس لئے ان کا کہنا ہے:

"ان تمام مذہبوں کے علاوہ بھی مذہب کی ایک حقیقیت باقی رہ جاتی ہے۔ تعریف اور امتیاز کے لئے اسے حقیقی مذہب کے نام سے پکارنا پڑتا ہے اور اس کی راہ گم ہو جاتی ہے۔"

مولانا مذہب کی گم شدہ راہ کو ڈھونڈنے کے لئے فلسفہ اور سائنس کی روشنی کے میناروں میں کچھ دیر رکتے تو ہیں لیکن انھیں منزل نہیں بناتے۔ کیونکہ فلسفے کے متعلق مولانا بتاتے ہیں:

"تجربے سے معلوم ہوا کہ عملی زندگی کی تلخیاں گوارا کرنے میں فلسفے سے کچھ زیادہ مدد نہیں مل سکتی۔ یہ بلاشبہ طبیعت میں ایک طرح کی رواقی (Stocical) بے پروائی پیدا کر دیتا ہے اور ہم زندگی کے حوادث و آلام کو عام سطح سے کچھ بلند ہو کر دیکھنے لگتے ہیں لیکن اس سے زندگی کے طبعی انفعالات کی گتھیاں سلجھ نہیں سکتیں۔ یہ ہمیں

ایک طرح کی تسکین ضرور دیتا ہے لیکن اس کی تسکین سرتاسر سلبی ہوتی ہے۔ ایجابی تسکین سے اس کی جھولی خالی رہی۔ یہ فقدان کا افسوس کم کردے گا لیکن حاصل کی امید نہیں دلائے گا۔ اس لیے زندگی کی تلخیاں گوارا کرنے کے لیے صرف اس کا سہارا کافی نہیں ہوا

اس سلسلے میں سائنس جو کچھ کر سکتی ہے مولانا اس کو یوں بیان کرتے ہیں:

"سائنس عام محسوسات کی ثابت شدہ حقیقتوں سے ہمیں آشنا کرتا ہے اور ساری مادی زندگی کی بے رحم جبریت Physical Determination کی خبر دیتا ہے۔ اس لیے عقیدے کی تسکین اس کے بازار میں بھی نہیں مل سکتی۔ وہ یقین و امید کے سارے پچھلے چراغ گل کردے گا مگر کوئی نیا چراغ روشن نہیں کرے گا۔"

آخر میں مولانا پھر مذہب کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ زندگی کی ناگواریوں میں سہارے کے لیے ان کی نظریں اس کی طرف اٹھتی ہیں اور ان کی دکھتی پیٹھ اس دیوار سے ٹیک لگاتی ہے لیکن وہ اس بات کو محسوس کرتے ہیں کہ اب مذہب کی پرانی دنیا بدل گئی ہے اور اس کی مافوق الفطرت کارفرمائیوں کا یقین بھی ہمارے دل پر چھایا نہیں رہتا بلکہ وہ بتاتے ہیں:

"اب مذہب بھی ہمارے سامنے آتا ہے تو عقلیت اور منطق کی ایک سادہ اور بے رنگ چادر اوڑھ کر آتا ہے اور ہمارے دلوں سے زیادہ ہمارے دماغوں کو مخاطب کرنا چاہتا ہے۔ تاہم اب بھی تسکین اور یقین کا سہارا مل سکتا ہے تو اسی سے مل سکتا ہے۔"

مولانا فلسفہ، سائنس اور مذہب کا مقابلہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ وہ کیوں مذہب کو ان دونوں پر ترجیح دیتے ہیں:

"فلسفہ شک کا دروازہ کھول دے گا اور پھر اسے بند نہیں کرسکے گا مگر عقیدہ نہیں دے سکے گا لیکن مذہب ہمیں عقیدہ دے دیتا ہے۔ اگرچہ ثبوت نہیں دیتا اور یہاں زندگی بسر کرنے کے لیے صرف ثابت شدہ حقیقتوں کی ہی ضرورت نہیں ہے بلکہ عقیدے کی بھی

ضرورت ہے۔ ہم صرف انھیں باتوں پر قناعت نہیں کر سکتے۔ جنھیں
ثابت نہیں کر سکتے لیکن مان لینا پڑتا ہے۔"

فلسفے اور مذہب کے ایک اور اہم فرق کی طرف بھی مولانا نے اشارہ کیا ہے وہ یہ کہ فلسفہ میں حرف آخر کوئی چیز نہیں ہوتی۔ ایک فلسفی ہی کے کہنے کے مطابق فلسفہ کے نظریے اور عقاید کی تکمیل بھی ایک فلسفیانہ مفروضہ ہے۔ فلسفہ بضد ترقی کرتا ہے لیکن اس کے برخلاف مذہب میں جہاں ضد پیدا ہوئی وہ ختم ہوا۔ اس کے پہلے حرف کو حرف آخر ماننا ہوتا ہے۔ جب ہی کہیں اس کے سایہ میں جگہ ملتی ہے اور ترقی اور ارتقا کا میدان ہاتھ آتا ہے پھر یہ کہ فلسفہ کی تمام ترموشگافیاں دنیا اور زندگی کو حلقہ دام خیال ثابت کرنے کے لیے صرف ہوجاتی ہیں۔ اگر فلسفہ کی کوشش سے ایک پردہ ہٹتا ہے تو صرف یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ سو پردے اور بھی اس کے پیچھے پڑے ہوئے ہیں لیکن ہر پردے میں جلی حروف میں یہی لکھا ہوتا ہے کہ حقیقت اس کے پیچھے ہے اور آخر میں اکثر صرف یہی آواز سنائی دیتی ہے کہ حقیقت ہے ہی کہاں جو نظر آئے گی۔ یہ کائنات تو ہم کا کارخانہ ہے اس کے برخلاف مذہب، کائنات اور زندگی کو اولین گام پر تسلیم کرتے ہوئے بھرپور اعتماد سے کہتا ہے۔ یاں وہی ہے جو اعتبار کیا کیوں کہ انسان ہستی کو لاکھ "نہیں ہے" کہے جب تک اس میں "ہے" کا جزو شامل نہ ہو "نہیں ہے" کی معنویت پیدا نہیں ہوتی۔ بالکل اسی طرح ہم ہستی کو خواہ کتنا ہی فریب ثابت کرنے کی کوشش میں کامیاب ہوجائیں۔ "فریب ہستی" کو بہرطور ماننا ہی پڑتا ہے۔ "مذہب ہستی اور فریب دونوں کو تسلیم کرتے ہوئے "فریب ہستی" میں بتلا ہونے کے اصول پیش کردیتا ہے۔ اسی لئے مولانا کہتے ہیں:

"زندگی کی ناگواریوں میں مذہب کی تسکین صرف سلبی تسکین نہیں
ہوتی بلکہ ایجابی تسکین ہوتی ہے کیونکہ وہ ہمیں اعمال کے اخلاقی بلکہ
اقدار کا یقین دلاتا ہے اور یہی یقین ہے جس کی روشنی کسی دوسری
جگہ نہیں مل سکتی۔ وہ ہمیں بتلاتا ہے کہ زندگی ایک فریضہ ہے جسے
انجام دینا ہے۔ ایک بوجھ ہے جسے اٹھانا چاہیے۔"

زندگی گزارنے کے لیے مولانا اخلاقی اقدار کو ضروری سمجھتے ہی۔ کیوں کہ انسانوں کو

جانوروں سے ممیز کرنے والی سب سے اہم چیز یہی ہے۔ مذہب پر اس بھرپور یقین کے باوجود مولانا کے خیالات میں کبھی بھی وہ بے لچک سختی اور خشکی پیدا نہیں ہوتی۔ جو عام طور پر مذہبی آدمیوں میں پیدا ہو جاتی ہے۔ زندگی کے واقعات کو وہ ہمیشہ فلسفیانہ نقطہ نظر سے دیکھتے ہیں۔ اس لیے وہ زندگی کو خشک اور بے رنگ بنادینے کے قائل نہیں۔ یہ بھی مولانا کی شخصیت کا خاص پہلو ہے جو "غبار خاطر" میں سامنے آتا ہے۔ ورنہ ہر جگہ ان کی ذات پر پردے پڑے رہتے ہیں۔ وہ اپنے انفرادی نقطہ نظر کی وضاحت یوں کرتے ہیں:

"جب کبھی معاملے کے اس پہلو پر غور کیا۔ طبیعت اس پر مطمئن نہ ہو سکی کہ زندگی کو غلطیوں سے یکسر معصوم بنادیا جائے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اس روزگار خراب میں زندگی کو زندگی بنائے رکھنے کے لیے کچھ نہ کچھ غلطیاں بھی ضرور کرنی چاہئیں۔ غور کیجئے۔ وہ زندگی ہی کیا ہوئی جس کے دامن خشک کو کوئی غلطی تر نہ کر سکے؟ وہ چال ہی کیا جو لڑکھڑاہٹ سے یکسر معصوم ہو۔"

اپنی بات کی تائید میں وہ "عارف شیراز" یعنی حافظ سیرازی کا یہ شعر پیش کرتے ہیں:

بیا کہ رونق ایں کارخانہ کم نہ شود
ز زہد ہم چو توئی یا بہ فسق ہم چو منی

(دنیا کے کارخانے کی یہ رونق نہ تو تمھارے جیسے زہد سے یا میرے جیسے فسق سے کم نہ ہوگی)

کٹر قسم کے مذہبی نقطہ نظر سے ممکن ہے کہ ان باتوں سے مولانا پر تردامنی کا الزام عائد ہو جائے لیکن یہ تردامنی ہو بھی تو وقتی اور عارضی ہے۔ اس لیے کہ مولانا ان باتوں میں الجھ کر نہیں رہ جاتے۔ مولانا تردامنی کو صرف اس لیے ضروری سمجھتے ہیں کہ وقت پڑنے پر اسی دامن کو نچوڑ کر وضو بھی کیا جاسکتا ہے۔ مولانا آزاد جانتے ہیں کہ آلودگیاں راہ میں مخل ہو سکتی ہیں اسی لیے ان کے پاس "کامرانی عمل کا معیار" یہ ہے:

"دامن سے الجھنا مخل نہیں ہوتا۔ دامن گیر ہونا مخل ہوتا ہے۔ کچھ ضروری نہیں کہ آپ اس ڈر سے ہمیشہ اپنا دامن سمیٹتے رہیں کہ کہیں

بھیگ نہ جائے۔ بھیگتا ہے تو بھیگنے دیجئے۔ لیکن آپ کے دست و
بازو میں اتنی طاقت ہونی چاہیے کہ جب چاہا اسی طرح نچوڑ کر رکھ دیا
کہ آلودگی کی ایک بوند بھی باقی نہ رہے۔"

پھر وہ اپنے خاص اور خالص انفرادی نقطہ سے زندگی کے سود و زیاں کا حساب بتاتے ہوئے کامرانی عمل کا یہ حساب پیش کرتے ہیں:

"یہاں کامرانی سود و زیاں کی کاوش میں نہیں بلکہ سود و زیاں سے
آسودہ حال رہنے میں ہے۔ نہ تو تردامنی کی گرانی محسوس کیجیے نہ
خشک دامنی کی سبک سری۔ نہ آلودہ دامنی پر پریشان حالی ہو۔ نہ
پاک دامنی پر سرگرانی۔"

مولانا آزاد "تماشائے گلشن" کرتے ہیں اور "تمنائے چیدن" بھی رکھتے ہیں۔ وہ کانٹوں کو بھی ان کے حق سے محروم رکھنا نہیں چاہتے۔ وہ کانٹوں کی چبھن سے بھی لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں۔ تاکہ گلوں کی نرمی اور ملائمت کو پوری شدت سے محسوس کر سکیں:

"یکسانی اگرچہ سکون و راحت کی ہو۔ یکسانی ہوئی اور یکسانی بجائے
خود زندگی کی سب سے بڑی بے نمکی ہے۔ تبدیلی اگرچہ سکون و
اضطراب کی ہو۔ مگر تبدیلی ہے اور تبدیلی بجائے خود زندگی کی ایک
بڑی لذت ہوئی۔ یہاں زندگی کا مزہ بھی ان ہی کو مل سکتا ہے جو اس
کی شیرینیوں کے ساتھ اس کی تلخیوں کے گھونٹ لیتے رہتے ہیں۔ ورنہ
وہ زندگی ہی کیا جو ایک ہی طرح کی صبحوں اور ایک ہی طرح کی
شاموں میں بسر ہو جائے۔"

تغیر و تبدیلی کو مولانا حقیقی زندگی سمجھتے ہیں۔ یہاں "ہونے" کی حقیقی خوشی ان ہی کو میسر آسکتی ہے جو "نہ ہونے" کے غم کو جانتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں:

"یہاں پانے کا مزہ ان ہی کو مل سکتا ہے جو کھونا جانتے ہیں۔ جنھوں
نے کچھ کھویا ہی نہیں انھیں کیا معلوم کہ پانے کے معنی کیا ہوتے
ہیں۔"

مولانا کھونے اور پانے کو اس لیے عزیز رکھتے ہیں کہ اس صورت میں بھی یکسانیت نہیں رہتی اور یکسانیت کو اس لیے ناپسند کرتے ہیں کہ اس صورت میں لذت طلب سے دست کش ہونا پڑتا ہے۔ وہ "طلب اور سعی" کو بجائے خود زندگی کی سب سے بڑی ضرورت بلکہ سب سے اہم احتیاج قرار دیتے ہیں:

"خود ہماری زندگی کی حقیقت حرکت و اضطراب کے سوا کیا ہے؟ جس حالت کو ہم سکون سے تعبیر کرتے ہیں اگر چاہیں تو اسے موت سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں۔ موج جب تک مضطرب ہے۔ زندہ ہے۔ آسودہ ہوئی اور معدوم ہوئی۔"

لیکن زندگی میں حرکت اور اضطراب کے تسلسل کو قائم رکھنے کے لیے ایک ایسے مقصد کی ضرورت ہوتی ہے جو "اضطراب کے انگاروں" سے دہک رہا ہو۔ جو انسان میں "شوق و سرمستی" کا طوفان برپا کر دے۔ جس کو حاصل کرنے کے لیے انسان کو دیوانہ وار دوڑنا پڑے اور جس میں اتنی نظر فریبی ہو کہ وہ دم بدم اپنے سے قریب ہوتا نظر آئے اور ہر لحظہ "گریزاں" بھی دکھائی دے۔ نزدیک اتنا کہ جب چاہیں ہاتھ بڑھا کر پکڑ لیں دور اتنا کہ اس کی گرد راہ کا بھی سراغ نہ پا سکیں۔ مولانا بتاتے ہیں کہ ایسا مقصد مذہب اور خدا کی ذات ہی میں مل سکتا ہے۔ مولانا زندگی بسر کرنے کے لیے مقصد کی لگن کو ضروری قرار دیتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی اس بات سے بھی متنبہ کرتے ہیں کہ مقصد کی خاک بڑی غیور ہوتی ہے اور اس کو حاصل کرنے کے لیے کانٹوں کے فرش پر دوڑنا پڑتا ہے۔ وہ کہتے ہیں:

"بلاشبہ یہاں زندگی کا بوجھ اٹھا کے کانٹوں کے فرش پر دوڑنا پڑا لیکن اس لیے دوڑنا پڑا کہ دیبا و مخمل کے فرش پر چل کر زندگی کے تقاضوں کا جواب نہیں دیا جا سکتا تھا۔ کانٹے کبھی دامن سے الجھیں گے لیکن مقصد کی خلش پہلوئے دل میں چبھتی رہے گی۔ نہ دامن تار تار کی خبر لینے دے گی نہ زخمی تلووں کی۔"

مولانا اس راستے پر آنے کی دعوت ان ہی پاؤوں کو دیتے ہیں جو راہ کو پرخار دیکھ کر خوش ہو سکیں۔ خوشی کو مولانا ایک اخلاقی ذمہ داری ہی نہیں بلکہ "طبعی احتیاج"

سمجھتے ہیں۔ کیوں کہ زندگی کے آئینہ خانے میں ہر چہرے کا عکس بیک وقت سینکڑوں میں منعکس ہوتا ہے۔ کسی بھی فرد کی زندگی اس لیے مخصوص "انفرادی واقعہ" نہیں رہتی بلکہ اجتماعی حادثہ بن جاتی ہے۔ اس لیے مولانا کہتے ہیں:

"لوگ ہمیشہ اس کھوج میں رہتے ہیں کہ زندگی کو بڑے بڑے کاموں کے لیے کام میں لائیں۔ لیکن نہیں جانتے کہ یہاں انکا سب سے بڑا کام خود زندگی ہوئی۔ یعنی زندگی کو ہنسی خوشی کاٹ دینا۔ یہاں اس سے سہل کوئی کام نہیں ہوا کہ مرجائیے اور اس سے زیادہ مشکل کام کوئی نہ ہوا کہ زندہ رہیے۔ جس نے یہ مشکل حل کرلی اس نے زندگی کا سب سے بڑا کام انجام دے دیا۔"

مسرت یوں تو زندگی کا دوسرا نام ہے اور حسن مسرت زائی کا سب سے بڑا سرچشمہ ہوتا ہے۔ اس لیے حسن جس رنگ میں ہوتا ہے اور جہاں ہوتا ہے مولانا کے لیے "سرمایہ جاں" ہوتا ہے۔ کہتے ہیں:

"حسن آواز میں ہو یا چہرے میں، تاج محل میں ہو یا نشاط باغ میں۔ حسن ہے اور حسن اپنا فطری مطالبہ رکھتا ہے۔ افسوس اس محروم ازلی پر جس کے بے حس دل نے اس مطالبہ کا جواب دینا نہ سیکھا ہو"

مسرت ہو یا راحت ہر ایک کے بارے میں مولانا اپنا ایک منفرد زاویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ وہ راحت والم کی حقیقت کو واضح کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"زندگی کی جن حالتوں کو ہم راحت والم سے تعبیر کرتے ہیں ان کی حقیقت بھی اس سے زیادہ کیا ہوئی کہ اضافت کے کرشموں کی ایک صورت گری ہے۔ یہاں نہ مطلق راحت ہے نہ مطلق الم، ہمارے تمام احساسات سرتا سر اضافی ہیں ۔۔۔۔۔ اضافتیں بدلتے جاؤ راحت والم کی نوعیتیں بھی بدلتی جائیں گی۔"

مولانا بنیادی طور پر ایک فنکار ہیں۔ اس لیے وہ حسن کے ہر مظہر سے متاثر ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ فنون لطیفہ کی ہر شاخ سے وہ متاثر ہوتے ہیں۔ ان کو نہ صرف موسیقی سے گہرا شغف تھا بلکہ وہ خود بھی موسیقار تھے۔ مولانا کی شخصیت کا یہ رخ بھی "غبار

خاطر" کے علاوہ شاید ہی کہیں سامنے آیا ہو۔ وہ موسیقی اور فن تعمیر سے جس طرح اور جس شدت سے متاثر ہوتے تھے اس کو یوں بیان کرتے ہیں:

"میں آپ سے ایک بات کہوں۔ میں نے بارہا اپنی طبیعت کو ٹٹولا ہے۔ میں زندگی کی احتیاجوں میں سے ہر چیز کے بغیر خوش رہ سکتا ہوں۔ لیکن موسیقی کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ آواز خوش میرے لیے زندگی کا سہارا، دماغی کاوشوں کا مداوا، جسم و دل کی ساری بیماریوں کا علاج ہے۔"

مولانا جس طرح کے ماحول میں اپنے دماغی کاوشوں اور جسم و دل کی ساری بیماریوں کا مداوا کرتے ہیں اس کو وہ خود بیان کرتے ہیں:

"رات کا سناٹا، تاروں کی چھاؤں، ڈھلتی ہوئی چاندی اور اپریل کی بھیگی ہوئی رات۔ چاروں طرف تاج کے مینارے سر اٹھائے کھڑے تھے۔ برجیاں دم بہ خود بیٹھی تھیں بیچ میں چاندی سے ڈھلا ہوا مرمریں گنبد اپنی کرسی پر بے حس و حرکت متمکن تھا۔ نیچے جمنا کی روپہلی جدولیں بل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں۔ اور اوپر ستاروں کی ان گنت نگاہیں حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں۔ نور و ظلمت کی اس ملی جلی فضا میں اچانک پردہ ہائے ساز سے نامہ ہائے بے حرف اٹھتے اور ہوا کی لہروں پر بے روک تیرنے لگتے۔ آسمان سے تارے جھڑ رہے تھے اور میری انگلی کے زخموں سے نغمے۔"

"غبار خاطر" کے انشائیے جس قدر مولانا کی شخصیت کی آئینہ داری کرتے ہیں ایسی ان کی کسی اور تحریر سے نہیں ہوتی ہے۔ مولانا کی شخصیت بے حد ہمہ گیر تھی۔ ان کی شخصیت کے بہت سے پہلو "غبار خاطر" میں نمایاں ہوتے ہیں۔ پھر اس کتاب کو اردو ادب کی تاریخ میں ایک بے حد ممتاز مقام عطا کرتا ہے۔ ایک انگریزی اسکالر آئی۔ایچ۔ڈگلس نے "غبار خاطر" کے تعلق سے جو کچھ لکھا ہے آخر میں اس کو پیش کیا جارہا ہے۔ کیوں کہ اس نے اختصار کے باوجود بہت جامع انداز میں اس کتاب کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے۔ وہ لکھتا ہے:

"ان انشائیوں سے ان کی شخصیت پر بھی روشنی پڑتی ہے اور ان کے افکار کی جامعیت بھی ظاہر ہوتی ہے ۔ دو سال تک سگریٹ نہ پینے کا واقعہ اور بیوی کی وفات کے گہرے صدمے کے باوجود معمولات میں باقاعدگی ۔۔۔۔ ان سے آزاد کے مزاج کی یہ خصوصیت ظاہر ہوتی ہے کہ انھیں اپنے جذبات اور خواہشات پر بڑا قابو تھا اور وہ کسی حال میں اپنے زخموں کی نمائش گوارہ نہیں کرتے تھے ۔ مذہب خدا پر عقیدے، انا، موسیقی سے شغف، سعی و عمل کے بجائے صرف خدا پر بھروسے کے سلسلے میں ان کے خیالات "غبار خاطر" کی اہمیت کے ضامن ہیں ۔ پھر ہر تحریر کی طرح یہاں بھی اپنی انانیت اور انفرادیت تنہائی کی لذتوں اور فطرت کی رنگینی اور بوقلمونی سے ایک انوکھی شادمانی حاصل کرنے کی صلاحیت کا مزے لے لے کر ذکر، شخصیت کی تہہ داری اور دل کشی کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے ۔"

○ ○ ○

تاریخی افسانہ کا فن اور ڈاکٹر زور

ڈاکٹر زور کی تمام تر افسانہ نگاری تاریخی ہے۔ افسانہ نگار کی حیثیت سے ان کے مقام اور مرتبے کو متعین کرنے سے پہلے اس بات کے تعین کی ضرورت پیش آتی ہے کہ افسانہ کیا ہے؟ تاریخ اور افسانے میں کیا فرق ہے اور کیا ربط ہے؟ جب تک یہ تمام باتیں پیش نظر نہ ہوں ڈاکٹر زور کی افسانہ نگاری کی اہمیت ہماری نظروں سے اوجھل رہے گی۔

افسانہ کیا ہے؟ اس کا مختصر جواب تو یہ ہو سکتا ہے کہ جو حقیقت نہیں ہے وہ افسانہ ہے۔ اس سلسلے میں یہ سوال بھی پیدا ہوتا ہے کہ حقیقی واقعہ اور افسانوی واقعہ میں کیا فرق ہے۔ حقیقی واقعہ وہ ہے جس کی تصدیق دوسرے ذرائع سے ہو سکتی ہے۔ جبکہ افسانوی واقعہ کی تصدیق دوسرے ذرائع سے نہیں ہو سکتی۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے لیکن اس سے بھی انکار نہیں کیا جا سکتا کہ افسانے میں حقیقت کا ہونا بھی ضروری ہے۔ افسانے میں حقیقت نگاری کی اصطلاح سے کون واقف نہیں۔ جب افسانے اور حقیقت میں گہرا ربط ہے تو پھر افسانہ نگار کا کمال حقیقت کو کس حد تک افسانہ بنا سکتا ہے۔ اور افسانے کو کس حد تک حقیقت بنا دینے پر قادر ہے۔ افسانہ نگاری کا سارا کمال حقیقت کو افسانہ اور افسانہ کو حقیقت بنا دینے میں مضمر ہے۔ بڑا اور کامیاب افسانہ نگار کسی بھی بات کا کسی بھی واقعہ کو خواہ وہ کتنا ہی خیالی کیوں نہ ہو اس انداز اور اس طرح پیش کرتا ہے کہ وہ واقعہ ہمارے لیے بے حد حقیقی اور واقعی بن جاتا ہے۔ وہ حقیقت سے زیادہ ہم کو متاثر کرتا ہے اچھا افسانہ ہمارے لیے اسی بنا پر حقیقت سے زیادہ متاثر کن ہوتا ہے۔ ہم حقیقی واقعات کو جو آئے دن پیش آتے رہتے ہیں۔ اخباروں کی بڑی بڑی سرخیاں بنتے دیکھتے ہیں۔ خبر آتی ہے کہ کہیں زلزلہ آیا جس میں ہزاروں آدمی مر گئے اور اتنے ہی بے خانماں ہو گئے۔ کسی جگہ طوفان آیا بے شمار آدمی مر گئے اور جو زندہ ہیں بے حد و بے حساب مصائب

میں مبتلا ہیں ۔ ایسی خبریں ہم آئے دن پڑھتے رہتے ہیں اور سنتے رہتے ہیں ۔ لیکن ہم ان سے بہت زیادہ متاثر نہیں ہوتے اس لیے بہت جلد بھول جاتے ہیں ۔ اس کے برخلاف ایک بہترین افسانے کے واقعہ کو بھلا نہیں سکتے حالاں کہ ہم یہ جانتے ہیں کہ یہ صرف افسانہ ہے ۔ کیوں کہ افسانے میں بیان کردہ واقعہ ہمارے اپنے تجربے اور مشاہدے کا جزو بن گیا ہے ۔ ہم اس کے تخلیقی تاثر میں گم ہو جاتے ہیں ۔ افسانہ نگار نے ایک خیالی بات کو ہمارے لیے حقیقی بنا دیا ہے ۔ بالکل اسی طرح جس طرح سے اس نے حقیقی بات کو ہمارے لیے افسانوی اور خیالی بنا دیا تھا ۔ ہم کسی بھی اچھے افسانے کے تعلق سے یہ نہیں جانتے کہ اس میں حقیقت کتنی ہے اور افسانہ طرازی کتنی ہے ۔ حقیقت اور افسانہ یہاں اس طرح سے ملے ہوئے ہوتے ہیں کہ ہم ایک کو دوسرے سے الگ نہیں کر سکتے کیوں کہ افسانہ نگار اپنے تاثر کو قاری کا تاثر بنا دینے کا ہنر جانتا ہے ۔ اس اعتبار سے ڈاکٹر زور افسانہ نگار کی حیثیت سے بہت کامیاب رہے ہیں ۔ ان کی افسانہ نگاری کا اس سے بڑا کمال کیا ہو سکتا ہے کہ انھوں نے "سیر گول کنڈہ" اور "گول کنڈہ کے ہیرے" میں جو واقعات بیان کیے ہیں وہ ہمارے لیے بالکل حقیقی اور واقعی بن گئے ہیں ۔ گول کنڈے کی تاریخ اور اس دور کی تہذیبی زندگی کو زور نے اتنا حقیقی اور واقعی بنا دیا ہے کہ یہ افسانے ہمارے لیے حقیقت بن چکے ہیں ۔ آج تاریخی تحقیق اور موشگافیاں ڈاکٹر زور کی باتوں میں کتنی ہی تردید کریں ، اس تاثر میں کوئی کمی نہیں آسکتی جو زور صاحب کا تخلیق کردہ ہے ۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے ذریعہ قطب شاہی دور کو اس قدر زندہ اور تابندہ کر دیا ہے کہ وہ آج ہمیں سانس لیتا ہوا نظر آتا ہے ۔

ڈاکٹر زور کی افسانہ نگاری کا جائزہ لیتے ہوئے یہ دیکھنا ضروری ہے کہ تاریخ اور افسانے میں کیا فرق ہے ۔ تاریخ اور افسانے کے بارے میں ارسطو نے سب سے پہلے روشنی ڈالی ہے ۔ اس نے شاعری اور ادب کو تاریخ سے زیادہ اہم قرار دیا ہے ۔ کیوں کہ تاریخ محدود ہوتی ہے یعنی جو کچھ ہو چکا ہے صرف اسی کو بیان کر سکتی ہے جب کہ شاعری اور ادب میں جو کچھ ہو سکتا ہے اس سے بھی بحث کی جاتی ہے ۔ یہی خصوصیت شاعری اور ادب کی قوت اور اہمیت کا باعث ہوتی ہے ۔ تاریخ میں حقیقت

یہ ہے کہ تخئیل کو کھلا اور آزاد نہیں چھوڑا جا سکتا اس کو حقیقت اور واقعات کی زنجیریں جکڑ لیتی ہیں جب کہ ادب اور شاعری میں یا افسانہ نگاری میں تخئیل کھلی فضا میں پرواز کر سکتا ہے لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جب افسانہ نگار تاریخی واقعات یا شخصیات کو موضوع بناتا ہے تو وہ تاریخ اور حقیقت سے کس حد تک تجاوز کر سکتا ہے یہاں تاریخ، حقیقت اور افسانے کا ربط بھی زیر بحث آجاتا ہے۔ افسانے اور تاریخ کا موضوع حقیقی انسان ہوتے ہیں۔ اب دیکھنا یہ کہ حقیقی انسان کب اور کس طرح تاریخ میں پیش کیا جاتا ہے اور افسانے میں کس انداز سے سامنے آتا ہے۔ مثال کے طور پر اکبر اعظم ایک حقیقی انسان تھا۔ تاریخ بھی اس کو اپنا موضوع بناتی ہے اور افسانے میں بھی اس کو موضوع بنایا جاتا ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ حقیقی انسان، تاریخی انسان کب اور کس طرح بنتا ہے اور افسانوی انسان کس طور پر بنایا جاتا ہے ان اعمال و افعال کے پیچھے جو جذباتی، ذہنی کشمکش چھپی ہوئی ہے وہاں تک اس کی رسائی نہیں ہو سکتی۔ گویا انسان کی باطنی زندگی یا جذباتی زندگی کی بھول بھلیوں میں گم ہونے کی کوشش کرے تو پھر ٹھوس حقائق سے اس کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے اور اس کو صرف اپنے تخئیل پر بھروسہ کرنا پڑتا ہے۔ تاریخ یہ تو بتا سکتی ہے کہ محمد قلی قطب شاہ نے کون کون سی جنگیں لڑیں اور کون سے اہم کام انجام دیے لیکن وہ یہ نہیں بتا سکتی کہ ان کارناموں کے پیچھے کون سے جذباتی اور ذہنی عوامل کار فرما رہے۔ تاریخ اپنی شخصیتوں کے باطنی روپ کو پیش کرنے سے قاصر ہوتی ہے۔ افسانہ اس کے برخلاف حقیقی انسان کے باطنی روپ کو اپنی جولان گاہ بناتا ہے۔ اگر وہ تاریخی شخصیت کو بھی لیتا ہے تو وہ اس کے ظاہری اعمال اور افعال کی پیش کش پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ ان کے پیچھے جو ذہنی اور جذباتی محرکات کام کر رہے ہیں۔ ان سے بحث کرتا ہے اور ان ہی کو اپنے تخیل کے زور سے جسم و جان بخشتا ہے۔ ای۔ ایم۔ فاسٹر، جو انگریزی کا بہت مشہور ناول نگار ہے، تاریخی اور افسانوی شخصیت کے اسی فرق سے بحث کرتے ہوئے یہ بات کہتا ہے کہ اگر افسانہ نگار ملکہ وکٹوریہ کو بالکل اسی طرح پیش کرتا ہے جس طرح وہ تاریخ میں پیش کی جاتی ہے تو وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے کامیاب نہیں ہوا۔ اگر وہ ملکہ وکٹوریہ کی ظاہری زندگی ہی نہیں باطنی زندگی کو پیش کرنے کی

قدرت رکھتا ہے تو پھر وہ افسانہ نگار کی حیثیت سے کامیاب ہے۔ افسانہ نگار صرف تاریخی شخصیات اور واقعات پر اکتفا نہیں کر سکتا بلکہ وہ اپنے تخیل کے زور پر بعض دوسرے کردار بھی تخلیق کرتا ہے جس کا تاریخ سے واسطہ نہیں ہوتا بلکہ یہ صرف اس کے تخیل کی پیداوار ہوتے ہیں۔ اس طرح وہ ایک ایسا ماحول تخلیق کرتا ہے جس میں اس کے تمام کردار زیادہ حقیقی اور زندگی سے قریب معلوم ہوتے ہیں۔ تاریخی افسانے کے ان تمام فنی تقاضوں، کو ڈاکٹر زور پورا کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کے مجموعے "گول کنڈہ کی سیر" اور "گول کنڈہ کی ہیرے" ان خصوصیات کی روشن مثالیں ہیں۔

"سیر گول کنڈہ" ۱۹۳۷ء شائع ہوئی۔ اس میں گیارہ افسانے ہیں۔ تاریخی ناول اور افسانے کی سب سے بڑی اور اہم خوبی اس بات میں، ہوتی ہے کہ اس میں ماضی کی بازیافت کس حد تک اور کس خوبی سے ہوئی ہے۔ ڈاکٹر زور کو بھی یہ احساس تھا کہ وہ ان افسانوں کے ذریعہ ماضی کو دوبارہ سامنے لا رہے ہیں۔ انھوں نے "گول کنڈے کے ہیرے" کے دیباچے میں لکھا ہے:

> "سیر گول کنڈہ" کی غیر متوقع کامیابی سے معلوم ہوا کہ ہمارے ملک میں کھوئے ہوؤں کی جستجو کا ذوق پیدا ہو گیا ہے۔ ہم اپنی عظمت ماضی کی بنیادوں سے واقفیت حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ ہماری اکثر تاریخیں بادشاہوں کی فتوحات، امرا کی سازشوں اور خانہ جنگیوں اور شہروں اور سلطنتوں کی آرائشوں یا ویرانیوں کے قصوں سے بھری پڑی ہیں۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۵)

حالاں کہ ان میں صرف تخریبی کاروائیوں کی داستان نہیں ہونی چاہیے بلکہ اسلاف نے تہذیب و تمدن کو فروغ دینے میں جو کام کیا ہے اس کی تفصیل بھی پوری طرح پیش ہونی چاہیے۔ وہ لکھتے ہیں:

> "ان کے (تاریخوں) مطالعے سے ان اسباب و وسائل کا بہت کم علم ہوتا ہے جن کے ذریعے سے ہمارے اسلاف نے تہذیب و تمدن کے اعلیٰ سے اعلیٰ مراحل آسانی سے طے کر لیے تھے۔ جن کو دیکھ کر

بیرونِ ہند اور خاص کر یورپ سے آنے والے سیاح حیران رہ جاتے تھے اور اپنے سفر ناموں اور یادداشتوں کو ہمارے ملک کی قصیدہ خوانیوں سے معمور کر دیتے تھے۔" (سیر گول کنڈہ۔ص ۵)

ڈاکٹر زور اس ضرورت کو شدت سے محسوس کرتے ہیں کہ ہندوستان کے مختلف حصوں کی ایسی تاریخیں لکھی جائیں جن میں بادشاہوں اور امیروں کے ساتھ ساتھ عوام اور غریبوں کی زندگی اور حالات بیان کیے جائیں۔درباروں اور حرم سراؤں کی آرائش اور زیبائش کے ساتھ ساتھ غریبوں کے مکانوں، جھونپڑوں اور بازاروں کی معاشرت بھی نمایاں ہو۔وہ سب سے زیادہ اس بات پر زور دیتے ہیں کہ "وہ اسرار بے نقاب کیے جائیں جن پر اس زمانے کے لوگوں کے قلبی اطمینان اور راحت و آرام کا انحصار تھا۔"اس کے علاوہ ان کے پختہ اور بلند اخلاقی معیار کو ظاہر کیا جائے تاکہ ان کی زندگی میں جو نیک نیتی، خلوص اور ہمدردی تھی وہ سامنے آئے جو ان کی "زندگیوں کے اصلی مقاصد تھے۔" "یہ وہ لوگ تھے جن کی مذہبی رواداری اور امن پسندی سے نئی نسل واقف ہو اور انھیں بھی قلب و دماغ کی وہ آزادی نصیب ہو جو گزشتہ نسلوں کو حاصل تھی۔زور صاحب یہ چاہتے ہیں کہ نئی نسل بھی اپنے اسلاف کے کارناموں سے واقف ہو کر ان کے نقش قدم پر چلے۔وہ لکھتے ہیں:

"گول کنڈے کے یہ تاریخی افسانے اسی نقطہ ، نظر سے لکھے جا رہے ہیں کہ ان میں ہندوستان کے اہم خطے، دکن کے حکم رانوں، امیروں اور عوام کے ایسے سچے کردار اور اصلی حالات زندگی پیش کیے جا رہے ہیں جن کے مطالعے سے عہد حاضر کے نوجوان اپنے ملک کی حقیقی عظمت سے واقف ہو سکتے ہیں اور اس آزاد خیالی ، مذہبی رواداری ، بلند ہمتی ، سعی پیہم اور باہمی محبت کے سبق سیکھ سکتے ہیں جن کی بنا پر ہمارے اسلاف نے تمام دنیا سے خراج تحسین حاصل کیا تھا۔" (سیر گول کنڈہ۔ص ۷)

زور صاحب بتاتے ہیں کہ ہماری تاریخوں کے علاوہ یورپی سیاحوں کے سفر ناموں اور یادداشتوں سے بھی بہت اہم معلومات حاصل ہوتی ہیں۔لیکن سب سے زیادہ ہمارے

ملک کے "قدیم اردو ادب" میں یہاں کی معاشرت، عوام کی زندگی اور دوسری اہم اور پتے کی باتیں محفوظ ہو گئی ہیں۔ یہ ایسی معلومات ہیں جو دنیا کے دوسرے ملک میں کہیں کہیں ملتی ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"سچ تو یہ ہے کہ قدیم طرز کی تاریخوں سے زیادہ کسی قوم کی ادبی کتابوں ہی میں اس قوم کے ذہنی کمالات اور قلبی کیفیات جلوہ گر نظر آتے ہیں۔" (سیر گول۔ ص ۷)

دکن میں دکنی یا قدیم اردو کا بیش بہا خزانہ موجود ہے۔ اس کی وضاحت کرتے ہوئے انھوں نے لکھا ہے:

"آج سے ڈھائی سو سال قبل دکن میں جتنی اردو کتابیں لکھی گئی تھیں بعد میں ہندوستان کے کسی خطے میں اتنی کتابیں نہیں لکھی گئیں۔ ۹۰۰ ہجری سے ۱۱۰۰ ہجری کے درمیان دو صدیوں میں اس سر زمین میں علم و فضل اور شعر و سخن کے سرچشمے ابل پڑے تھے اور کوئی صنف سخن یا موضوع ایسا نہیں ہے جس کے وافر نمونے اس دور میں پیش نہ کیے گئے ہوں۔ اس عہد زرین کی لکھی ہوئی سینکڑوں اعلی پایہ کی اردو کتابیں اس وقت مکمل حالت میں محفوظ ہیں اور سینکڑوں کے بچے کھچے آثار یا ان کی نسبت معلومات حاصل ہیں۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۷)

ڈاکٹر زور جانتے ہیں کہ افسانوی ادب میں کسی ملک و قوم کی تہذیب جس طرح سامنے آتی ہے وہ کسی اور ذریعہ سے نہیں آسکتی۔ اسی وجہ سے مارکس نے بالزاک کے ناولوں کے تعلق سے کہا تھا کہ میں نے ان کے ذریعے جتنا فرانس کو جانا وہ کسی تاریخ یا دوسری علمی کتابوں کے ذریعے نہیں جانا۔ اسی بنا پر ڈاکٹر زور یہ بھی بجا طور پر دعوی کرتے ہیں:

"دکن کی کوئی مکمل تاریخ اس کے ادب کے مطالعے کے بغیر نہیں لکھی جا سکتی۔"

ڈاکٹر زور نے اپنے افسانوں کا مواد اسی بنا پر مختلف ذرائع سے حاصل کیا ہے وہ لکھتے

ہیں:

"گول کنڈے کے ان نیم تاریخی افسانوں کا مواد قدیم تاریخوں یورپی سیاحوں کے سفر ناموں اور یادداشتوں اور گول کنڈہ اور بیجاپور میں لکھی ہوئی ادبی کتابوں کے علاوہ ان روایات سے بھی حاصل کیا گیا ہے جو اس ملک کے عہد حاضر کے باشندوں تک سینہ بہ سینہ منتقل ہوتی آ رہی ہیں۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۸)

ڈاکٹر زور کے یہ نیم تاریخی افسانے بے حد مقبول ہوئے۔ اس لیے کہ انھوں نے ان کے ذریعے قطب شاہی دور کی ایسی دل چسپ، خوب صورت اور پر اثر مرقع کشی کی ہے کہ ہم کو تاریخ سے زیادہ افسانے یقین آفریں معلوم ہوتے ہیں۔ ان افسانوں کی خوبی یہ ہے کہ افسانے کی تکنیک کے تقاضوں پر بھی پورے اترتے ہیں اور تاریخی افسانے جو ہنر مندی چاہتے ہیں ان کو بھی پورا کرتے ہیں۔

بابائے اردو مولوی عبدالحق نے سیر گول کنڈہ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

"یہ بہت دل چسپ کتاب ہے اور دل چسپ طرز میں لکھی گئی ہے۔ اس میں تاریخ اور افسانے اور واقعات اور تخئیل کو بڑی خوبی سے سمویا ہے کہ قطب شاہی دور کی تصویر نظروں کے سامنے پھر جاتی ہے بڑی بڑی تاریخوں کے پڑھنے سے وہ معلومات حاصل نہیں ہوتیں جو اس چھوٹی سی کتاب میں ہیں اور نہ وہ لطف و کیفیت ہے جو اس میں ہے۔ اس وقت کی معاشرت کا رنگ بھی اس میں نظر آتا ہے" (رسالہ اردو۔ جولائی ۱۹۳۷ء)

سیر گول کنڈہ میں گیارہ افسانے ہیں۔ پہلا افسانہ "مشک محل" ہے اس کا سنہ تعمیر ۱۱۱۰ ھ ہے۔ جو ۱۵۲۳ء کے مطابق ہے۔ یہ قطب شاہی خاندان کے پہلے بادشاہ سلطان قلی کے دور کا واقعہ ہے۔ واقعہ مختصر سا ہے ایک مشک کا تاجر بڑی امید کے ساتھ قطب شاہی سلطنت پہنچتا ہے۔ وہ بڑی مقدار میں مشک لاتا ہے تاکہ ہاں اس کو فروخت کر سکے۔ لیکن کوئی بھی امیر خریدنے کے لیے تیار نہیں ہے۔ جیسے کہ پہلے بادشاہوں کا معمول ہوا کرتا تھا کہ وہ خود گھوم پھر کے رعایا کا حال معلوم کرتے تھے۔ سلطان قلی

قطب شاہ بھی ایسے ہی دورے پر نکلتا ہے تو پتا چلتا ہے کہ مشک کا ایک سوداگر آیا ہوا ہے اور اپنا مشک فروخت کرنا چاہتا ہے لیکن کوئی امیر اتنا مشک لینے کے لیے تیار نہیں ہے۔ سلطان دوسرے دن اسے دربار میں بلاتا ہے اور کہتا ہے کہ اس کا پورا مشک خرید لیا جائے لیکن اس سے عرض کیا جاتا ہے کہ مشک سے پہلے ہی گودام بھرے ہوئے ہیں۔ جس کے جواب میں سلطان کہتا ہے کہ زیر تعمیر محل کے پایہ میں مشک ڈال دیا جائے۔ حکم کی تعمیل ہوتی ہے۔ اسی بنا پر اس محل کا نام "مشک محل" رکھا جاتا ہے۔

کسی بھی افسانے کو تاریخی بنانے کے لیے سب سے پہلی شرط یہ ہے کہ اس میں شرط یہ ہے کہ اس میں تاریخی شخصیات اور تاریخی واقعات داخل کیے جائیں۔ وہ ایسی شخصیات یا شخصیت ہو جن کی تاریخی طور پر شناخت بھی ہو سکے۔ الفریڈ ٹریسیڈر شپرو نے اپنی کتاب (Art & Practice of Historical Fiction) میں لکھا ہے:

> "ایک ناول، تاریخی ناول اس وقت ہو سکتا ہے جب کہ اس میں ایسی تاریخی شخصیات اور واقعات داخل کیے جائیں جن کی بہ آسانی شناخت ہو سکے۔"

بالکل یہی بات تاریخی افسانے پر بھی صادق آتی ہے۔ اس میں بھی ناول کی طرح بہت سے کرداروں کو پیش کرنے کی گنجائش نہیں ہوتی اس لیے تاریخی افسانہ اس وقت تک تاریخی افسانہ نہیں بن سکتا جب تک اس میں کم از کم ایک دو تاریخی شخصیتیں ایسی نہ پیش کی جائیں جن کی آسانی سے شناخت نہ ہو سکے۔ ڈاکٹر زور کے تمام افسانوں میں کوئی نہ کوئی تاریخی شخصیت ملتی ہے۔ "مشک محل" میں سلطان قلی قطب شاہ کی شخصیت سامنے آتی ہے۔ "مکہ مسجد" (۱۰۲۳ھ) میں سلطان محمد قطب شاہ کا کردار ابھرتا ہے۔ "کھویا ہوا چاند" ۔ (۱۰۳۶ھ) سلطان عبد اللہ قطب شاہ ہے۔ جو ملکہ حیات بخشی بیگم کے سایہ عاطفت میں پل رہا ہے جن کو ماں صاحب کہا جاتا تھا۔ اور جن کے نام پر آج بھی ماں صاحب کا تالاب آباد ہے۔ ملک خوشنود (۱۰۴۵ھ) جو گول کنڈے کا حبشی غلام تھا اپنی غیر معمولی شعری صلاحیتوں کی وجہ سے نہ صرف بیجاپور میں

مشہور ہوا بلکہ اس کو سفارتی خدمات بھی سونپی گئی تھیں ۔ ملک خوشنود تھا تو گول کنڈے کا جو خدیجہ سلطان کے جہیز میں ایک سو ایک زرین کمر غلاموں میں شامل تھا۔ خدیجہ سلطان محمد عادل شاہ سے بیاہی گئی تھی اور یوں ملک خوشنود کی رسائی عادل شاہی دربار میں ہوئی ۔ ان تاریخی شخصیتوں کے علاوہ ملا غواصی اور وجہی کی شخصیتیں بھی اس افسانے میں جلوہ گر ہیں "شہزادی کا عقد "(۱۰۷۵ھ) میں سلطان عبد اللہ قطب شاہ حضرت شاہ راجو قتال اور خود ابوالحسن تاناشاہ کے تاریخی کردار ابھرتے ہیں ۔ انار کے چودہ دانے (۱۰۹۰ھ) میں بھی تاناشاہ کا کردار جلوہ گر ہے "کاغذی برج" (۱۰۲۸ھ) میں تاناشاہ کے ساتھ اورنگ زیب نمایاں طور پر دکھائی دیتا ہے ۔ "غیبی امداد" (۱۰۹۸ ھ) میں بھی تاناشاہ اور اورنگ زیب کے ساتھ حضرت یوسف صاحب شریف صاحب کی بھی زیارت ہوتی ہے ۔ "آخری سرفروش" (۱۰۹۸ھ) حبشیوں کی داستان سرفروشی ہے ۔ اس میں بھی تاناشاہ کو دیکھا جاسکتا ہے ۔ "خاصے کا وقت" (۱۰۹۸ھ) تاناشاہ کے کھانے کا وقت ہے جس میں مغل شہزادے بھی شریک ہوتے نظر آتے ہیں ۔ "مٹی کی کلھیا" (۱۹۰۸ھ) بھی تاناشاہ کا شاہی وقار ظاہر ہوتا ہے ۔

"گول کنڈے کے ہیرے" میں بھی مختلف تاریخی شخصیتیں رونما ہوتی ہیں ۔ اس کا پہلا افسانہ "بالا" ہے ۔ یہ گولکنڈے کی آخری رقاصہ کا نام ہے اور اورنگ زیب کی ایک جھلک کے علاوہ شہزادہ معظم اور شہزادہ کام بخش کے معاشقہ کی تفصیل اس افسانے میں ملتی ہے ۔ "پانچ گنڈے" اس میں سلطان محمد قطب شاہ اور حیات بخشی بیگم کے کردار ملتے ہیں ۔ حیدرآباد میں چار پیسوں کو ایک گنڈہ کہا جاتا تھا۔ بیس پیسے کے یوں پانچ گنڈے ہوئے ۔ "پانچ اشرفیاں" ملکہ حیات بخشی بیگم کی فہم و فراست کی کہانی ہے ۔ اس میں سلطان عبد اللہ قطب شاہ کا عنان حکومت سنبھالنا اور میر جملہ کی کارستانی بھی نظر آتی ہے ۔ "سرد صحرا" میں ایک بار پھر سلطان ابوالحسن تاناشاہ کا کردار جلوہ افروز ہوتا ہے ۔ البتہ "دفینہ" میں کوئی تاریخی کردار نہیں ملتا ۔ زوال گولکنڈے کا ماحول ضرور ملتا ہے ۔

تاریخی افسانے یا ناول میں دوسری اہم ترین بات یہ ہوتی ہے کہ اس میں ماضی کو دوبارہ زندہ کیا جاتا ہے ۔ اس ماحول اور فضا کی تعمیر کرنی پڑتی ہے ۔ جس سے

وہ عہد اور دور پہچانا جاتا ہے۔ اس میں لباس سے لے کر سواری تک اور رہن سہن سے لے کر میدان جنگ تک کے حالات اور جزئیات کا خیال رکھنا پڑتا ہے۔ اسی وجہ سے جان بوکن نے تاریخی ناول کی یہ تعریف کی ہے:

"تاریخی ناول وہ ناول ہے جو زندگی کی باز تعمیر کرتا ہے اور اس فضا کی دوبارہ تسخیر کرتا ہے جو اس کے مصنف کا عہد نہ ہو۔"

یہ تعریف "تاریخی افسانے" پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے۔ تاریخی افسانے یا ناول میں صرف تاریخی شخصیتوں کو پیش کر دینا کافی نہیں ہوتا بلکہ اس ماحول اور فضا کو بھی پیش کرنا ضروری ہوتا ہے جس میں یہ شخصیتیں رہی اور بسی تھیں۔ اس طرح تاریخی افسانہ کو اس زندگی کی دوبارہ تسخیر کرنی پڑتی ہے اور باز تعمیر کرنا پڑتی ہے۔ جس میں تاریخی شخصیتیں زندگی بسر کر رہی تھیں۔ تب ہی تاریخی شخصیتیں زندہ اور حقیقی نظر آتی ہیں۔ ڈاکٹر زور کی افسانہ نگاری کی کامیابی کا راز بھی یہی ہے کہ انھوں نے اس ماحول اور فضا کو دوبارہ زندہ بنا دیا ہے۔ طلسم تقدیر اپنی بہت سی کوتاہیوں کے باوجود تاریخی افسانے کا اعتبار رکھتا ہے کہ اس میں زوال گول کنڈہ کے ماحول اور فضا کو بہت عمدگی سے پیش کیا گیا ہے لیکن "سیر گول کنڈہ" اور "گول کنڈے کے ہیرے" ہر اعتبار سے بہت ہی کامیاب تاریخی افسانے ہیں۔

"سیر گول کنڈہ" تاریخی ماحول اور فضا کو جس طرح دوبارہ تسخیر کیا گیا ہے اس کے چند نمونے یہاں پیش کیے جا رہے ہیں۔ "مشک محل" زیر تعمیر ہے لیکن ابھی بھاگ نگر (حیدرآباد) پوری طرح سے تعمیر نہیں ہوا۔ ہر طرف یہ سرگرمیاں جاری ہیں۔ ڈاکٹر زور اس ماحول کی مرقع کشی یوں کرتے ہیں:

"بھاگ نگر کو آباد ہوئے زیادہ عرصہ نہیں گزرا۔ اکثر عمارتیں ابھی زیر تعمیر ہیں۔ موسی ندی کے کنارے سرسبز و شاداب باغوں کی داغ بیل ڈالی جا رہی ہے۔ دولت خانہ عالی کی تزئین و آرائش ابھی مکمل نہیں ہوئی۔ امراء عظام بھی شاہی حکم کی تعمیل میں اپنے اپنے عشرت کدوں کی طرح اندازی میں سرگرم ہیں۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۱۵)

بڑے اختصار کے ساتھ لیکن جامع انداز میں زیر تعمیر بھاگ نگر کی پوری فضایوں اسیر

کرلی گئی ہے۔ مسجد کا سنگ بنیاد جس طرح رکھا گیا۔اس موقع پر شہر میں جو چہل پہل اور گہما گہمی تھا اس کی تصویر ڈاکٹر زور اس طرح پیش کرتے ہیں:

"نوجوانوں کی ٹولیاں وضع قطع اور چست لباس میں زندگی اور زندہ دلی کا صحیح نمونہ پیش کر رہی ہیں۔ بڑے بوڑھے اور ثقہ لوگ اپنے اپنے ہتھیار سنبھالے اور وضع وضع کی پگڑیاں پہنے چلے آرہے ہیں۔"

(سیر گول کنڈہ۔ص ۲۰)

قطب شاہی دور میں جو لباس اور وضع قطع اس زمانے کے افراد کی ہوگی اس کو ڈاکٹر زور اس خوبی سے پیش کرتے ہیں کہ آنکھوں کے سامنے ایک تصویر سی گھوم جاتی ہے "مکہ مسجد" ہی میں بادشاہ کی سواری جس تزک و احتشام کے ساتھ آتی ہے اس کا نقشہ ڈاکٹر زور اس خوبی اور عمدگی سے پیش کرتے ہیں کہ ہم بھی اس کا نظارہ کرنے لگتے ہیں:

"نشان کے ہاتھی کے بعد متعدد ہاتھی نظر آئے اور سو ڈیڑھ سو سوار پر رعب لباس پہنے تاتاری گھوڑوں پر سوار تیر کمان لیے اور ڈاب میں تلواریں لٹکائے ڈھالیں پیٹھ پر جمائے قطار در قطار چار مینار کے نیچے پہنچ کر صف باندھے کھڑے ہوگئے۔ ان کے بعد ایک اور دستہ سواروں کا قرنا پھونکتے اور نقریاں بجاتے ہوئے میدان میں داخل ہوتا ہے۔ان کی آمد آمد کے ساتھ مجمع میں ایک وسیع راستہ کھل جاتا ہے اس وقت دیکھنے والوں نے حضرت موسیٰ کے ہزاروں سال قبل کے معجزے کو اپنی آنکھوں سے دیکھ لیا کہ طوفان بدوش دریائے نیل میں اسرائیل کے گزر جانے کے لیے کس طرح راستہ بن گیا تھا۔ بادشاہ سلامت گھوڑے پر سوار ہیں اور پچاس ساٹھ پیادے ہم رکاب چلے آرہے ہیں۔ نقیب "بچو بچو نگاہ روبرو" کے نعرے لگا رہے ہیں چوب دار نقرئی عصائیں لیے ہوئے راستے میں مجمع کو ہٹا رہے ہیں۔ کسی کے پاس برچھے ہیں، کسی کے ہاتھ میں مور چھل ہیں۔ جو ظل اللہ کے دونوں طرف برابر جھل رہے ہیں آفتاب گیری اور چتر بادشاہ پر

سایہ فگن ہے۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۲۲)

ڈاکٹر زور نے "سیر گول کنڈۃ" اور "گول کنڈے کے ہیرے" کے ہر افسانے میں ماضی کی باز تعمیر کی ہے۔ اس خوبی اور صفائی کے ساتھ کہ وہ ماحول اور فضا خود ھمارے تجربے اور مشاہدے کا حصہ بن جاتی ہے۔ تاریخی افسانے کی کامیابی کی ایک بڑی اور اہم شرط یہ بھی ہے کہ اس میں ماضی کی بازیافت اور باز تعمیر ہوتی ہے۔ ڈاکٹر زور کے تمام افسانے اس شرط کو پورا کرتے ہیں۔

تاریخی شخصیت اور افسانوی شخصیت میں جو فرق ہوتا ہے۔ تاریخ اور افسانے کی بحث میں ہم واضح کر چکے ہیں۔ ہم نے یہ بتایا تھا کہ تاریخ کسی شخصیت کے ظاہری اعمال اور افعال ہی کو پیش کر سکتی ہے۔ اس کے بر خلاف افسانے میں اس شخصیت کی باطنی زندگی بھی پیش کی جاتی ہے۔ تاریخ یہ تو بتا سکتی ہے کہ سلطان عبد اللہ کی گم شدگی کب ہوئی۔ اور اس کو تلاش کرنے میں حیات بخشی بیگم نے کیا کیا؟ لیکن تاریخ حیات بخشی بیگم کے جذبات و احساسات سے متعلق کچھ نہیں بتا سکتی۔ کیوں کہ صرف حیات بخشی بیگم ہی جانتی تھیں کہ اس کے دل پر کیا گزر رہی ہے۔ افسانے میں چوں کہ تخیل سے کام لیا جا سکتا ہے اس لیے وہ تخیلی طور پر حیات بخشی بیگم کے جذبات و احساسات کو پیش کر سکتا ہے۔ ڈاکٹر زور نے اپنے تاریخی افسانوں میں تاریخی شخصیتوں کی باطنی زندگی پیش کی ہے۔ جیسے "کھویا ہوا چاند" میں ڈاکٹر زور ماں یعنی حیات بخشی بیگم کے جذبات کی عکاسی اس طرح کرتے ہیں:

> "عبد اللہ مرزا اگر تیرے دشمنوں کا بال بھی بیکا ہوا تو میں زندگی در گور ہو جاؤں گی۔ فرقت زدہ ماں کی زبان پر بار بار یہی الفاظ ہیں اور آنسو ہیں کہ تھمتے نہیں۔ رات تمام وہ محل کے جھروکے سے قلعہ کے جلو خانہ اور بھاگ نگر کی طرف نظر جمائے رہیں کہ شاید کوئی خبر آئے" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۲۹)

تاناشاہ کا وفادار سالار عبد الرزاق لاری مغلیہ فوج سے لڑتے لڑتے زخموں سے چور جاں بلب ہے۔ بادشاہ جب اس کی عیادت کو آتا ہے تو وہ اپنے دلی جزبات کا اظہار یوں کرتا ہے:

"سلطان ابوالحسن قطب شاہ جیسی ہستی سے بے وفائی کرنا میرے نزدیک کفر ہے۔ میری دلی تمنا تھی کہ ظل اللہ پر سے اپنی جان قربان کر کے میں بھی حضرت امام مظلوم ابی عبداللہ الحسین کے ساتھ بہتر شہدا میں داخل ہو جاؤں اور خدا کا شکر ہے کہ یہ دیرینہ آرزو پوری ہو رہی ہے۔ میں کبھی کا ختم ہو جاتا اگر باہر پڑا رہتا۔ صرف بالا حصار کی روح پرور فضا، نگینہ باغ کا جاں فزا ماحول اور قرب سلطانی کا اثر تھا جس کی وجہ سے اس تن بے جان میں جان آئی اور بندگان عالی کی قدم بوسی کا ـ ـ ـ ـ ـ عبدالرزاق پر پھر سے بے ہوشی طاری ہو گئی۔
(سیر گول کنڈہ۔ ص ۷۸)

اس طرح ڈاکٹر زور نے تاریخی شخصیتوں کی باطنی زندگی کو پیش کر کے انھیں افسانوی شخصیت بھی بنا دیا ہے۔ اس کے علاوہ انھوں نے عام لوگوں کی زندگی کو بھی جگہ جگہ پیش کیا ہے۔ عام انسانوں کی زندگی کسی تاریخی دور میں جن خصوصیات کی حامل ہوتی ہے جب تک اس کو نہ پیش کیا جائے اس وقت تک اس دور کا ماحول اور فضا جاندار نہیں بنتے۔ زور کے تاریخی افسانوں کی یہ بھی اہم خصوصیت ہے کہ انھوں نے اس دور کی عوامی زندگی کو بھی ہر جگہ پیش کیا ہے۔ عام انسان اپنے دور میں جس جس طرح رہتے بستے تھے جس طرح محسوس کرتے تھے اور اس دور کے اہم تاریخی واقعات سے جس طرح متاثر ہو رہے تھے ان سب کی عکاسی ان کے افسانوں میں ملتی ہے۔

ڈاکٹر زور کے تاریخی افسانے اس لیے بھی غیر معمولی طور پر کامیاب ہیں کہ یہ افسانہ نگاری کے فنی تقاضوں پر بھی پورے اترتے ہیں۔ مختصر افسانے کی پہلی اور اہم خصوصیت یہ ہوتی ہے کہ اس میں زندگی کا ایک واقعہ یا ایک جھلک دکھائی جاتی ہے لیکن یہ واقعہ یا جھلک اتنی جامع ہوتی ہے کہ اس کے ذریعہ افسانے کے مرکزی کردار کی پوری زندگی پر روشنی پڑتی ہے۔ جیسے "مشک محل" میں سلطان کی زندگی کا ایک واقعہ پیش کیا گیا ہے لیکن اس واقعہ کے ذریعہ ہم سلطان کی طرز حکمرانی کو پوری طرح جان لیتے ہیں۔ "مکہ مسجد" میں بھی مسجد کے سنگ بنیاد رکھنے کی یہ شرط رکھی جاتی ہے کہ ایسا شخص مسجد کا سنگ بنیاد رکھے، بارہ سال کی عمر سے جس کی نماز قضا نہ ہوئی ہو۔

پورے مجمع میں کوئی شخص ایسا نہیں تھا جو اس شرط کو پوری کرتا ہو۔ لیکن سلطان بڑھ کر سنگ بنیاد رکھتا ہے کیوں کہ صرف وہی اس شرط کو پوری کرتا تھا۔ اس واقعہ سے سلطان کی پوری زندگی اور سیرت سامنے آتی ہے۔ اس طرح "سیر گول کنڈہ" ہو یا "گول کنڈے کے ہیرے" دونوں افسانوں کے مجموعوں سے کوئی بھی افسانہ ہم لے لیں اس میں یہی خوبی ملے گی۔ مختصر افسانے میں ہر بات کو اختصار کے ساتھ پیش کیا جاتا ہے۔ اس میں نہ تو طویل منظر نگاری کی ضرورت ہوتی ہے نہ طویل مکالموں کی۔ کیوں کہ ایسی کوئی بھی بات افسانے کے مجموعی تاثر پر اثر انداز ہو جاتی ہے۔ ڈاکٹر زور کے افسانے اس فنی خوبی پر بھی پورے اترتے ہیں۔ انھوں نے بہت مختصر طور پر افسانے کا پس منظر پیش کیا ہے لیکن اس خوبی کے ساتھ کہ پوری فضا اس میں اسیر ہو جاتی ہے۔ قاری اپنے آپ کو اسی فضا اور ماحول میں پاتا ہے۔ مختصر افسانے کے لیے یہ بھی اہم شرط ہے کہ اس کی ابتدا اور اختتام میں گہرا تعلق ہو۔ ڈاکٹر زور کے تمام افسانوں میں یہ خوبی بھی ملتی ہے۔ یہاں مثال کے طور پر "کاغذی برج" کی ابتدا اور اختتام کو پیش کیا جا رہا ہے۔ ابتدا یوں ہوتی ہے:

"تین ہفتوں سے مسلسل گولہ باری ہو رہی ہے لیکن اب تک مسمار نہیں ہو سکا۔" (سیر گول کنڈہ۔ ص ۵۶)

اور اختتام اس طرح ہوتا ہے:

"مغل سپاہیوں نے قلعے میں داخل ہونے کے بعد سب سے پہلا کام یہی کیا کہ اس عجوبہ روزگار برج کی طرف لپکے جب وہاں پہنچے تو یہ دیکھ کر حیرت کی انتہا نہ رہی کہ سارا برج راتوں رات کاغذ، لکڑی اور ٹاٹ سے مصنوعی بنایا گیا اور گول کنڈے کے صناعوں اور نقاشوں نے ایک ہی رات میں اس خوبی سے کام کیا ہے کہ نزدیک سے بھی اصل اور نقل میں کوئی فرق معلوم نہیں ہوتا۔ اس کاغذی برج کی تمام مغل فوجوں میں دھوم مچ گئی اور عرصہ تک فاتح فوج کی ٹولیاں جوق در جوق دیکھنے کو آتی جاتی رہیں۔" (سیر گول کنڈہ ص ۶۱

ڈاکٹر زور کے تمام تاریخی افسانے فنی طور پر بھی بہت مکمل ہیں۔ اردو ادب میں "سیر

گولکنڈہ " اور " گولکنڈے کے ہیرے " تاریخی افسانوں کی حیثیت سے اپنا منفرد مقام رکھتے ہیں ۔اس قدر کامیاب تاریخی افسانے اردو ادب میں بہت ہی کم لکھے گئے ہیں ۔

○ ○ ○

آگ کا دریا۔ تاریخی، علامتی اور وجودی ناول

قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری "آگ کا دریا" ایک شاہ کار کی حیثیت رکھتا ہے ہندوستان کی ہزاروں سال کی تاریخ، تہذیبی اور معاشرتی زندگی کو بڑی ہی فنکارانہ چابک دستی سے انھوں نے چند سو صفحات میں سمیٹ لیا ہے یہ ناول بیک وقت تاریخی بھی ہے، علامتی بھی ہے اور وجودی بھی۔ یہ عام مفہوم میں تاریخی ناول نہیں ہے۔ کیونکہ تاریخی ناول میں مشہور اور اہم تاریخی شخصیتوں کو پیش کیا جاتا ہے اور ان شخصیتوں کے زمانے کو پس منظر بنایا جاتا ہے۔ ایک ماحول و فضا جو کسی تاریخی شخصیت کے زمانے کی ہوتی ہے۔ اس کی باز تعمیر کی جاتی ہے۔ "آگ کا دریا" میں بغیر کسی معروف تاریخی شخصیت کو پیش کیے ہندوستان کی تاریخ کے مختلف ادوار کی باز یافت کی گئی ہے۔ ہر دور کی زندگی کے مخصوص حالات کو اس کی ساری جزئیات سمیت قرۃ العین نے پیش کیا ہے۔ تاریخ سے ان کو گہری دلچسپی ہے۔ اور اس کا مطالعہ انھوں نے بہت ہی غائر نظر سے کیا ہے۔ وہ خود ایک جگہ لکھتی ہیں:

> "مجھے تاریخ سے از حد دلچسپی ہے اور میں اپنے عربی " عبرانی " ایرانی " تورانی اور ہندوستانی ورثے کو آپ بیتی میں شامل اور اس کا ایک لازم حصہ سمجھتی ہوں۔" (فن اور شخصیت "آپ بیتی نمبر جلد اول ص ۱۰۴)

تاریخ کیا ہے؟ گزشتہ زمانہ یا وقت، اس لیے قرۃ العین حیدر وقت کو اپنے ناول میں محوری اور مرکزی حیثیت دیتی ہیں۔ آگ کے دریا میں " وقت " جس طرح ایک اہم کردار کے طور پر ابھرتا ہے۔ اس کے تعلق سے وحید اختر نے لکھا ہے:

> " اس ناول کا سب سے اہم اور جاندار، فعال اور توانا کردار وقت ہے جو تہذیبوں کے عروج و زوال فلسفوں کی موشگافیوں کی بے وقعتی، اقدار و تصورات کی تعبیروں کی بے ثباتی، کرداں کی

انفرادی زندگیوں اور ان کے تجربات پر غالب ہے۔یہی ان کی تشکیل
بھی کرتا ہے اور اپنے میں انھیں جذب کر کے فنا بھی کر دیتا ہے۔"
("آگ کا دریا۔وجودیت کے اثرات"، "قرۃ العین حیدر۔ایک
مطالعہ ص ۲۵۷")

قرۃ العین حیدر نے اپنے ناول "آگ کا دریا" شروع ہی کیا ہے۔ٹی۔ایس۔ایلیٹ کی نظم کے اقتباس سے۔جس میں ایلیٹ نے وقت کو دریا کہا ہے جو مسلسل بہتا رہتا ہے جو "طاقت ور" ہے۔جس نے ہمیں گھیر رکھا ہے۔وقت کا خاتمہ کہیں نہیں ہوتا۔مسلسل اضافہ ہوتا رہتا ہے،اس اقتباس کا آخری حصہ یوں ہے:

خاتمہ کہیں نہیں ہے۔صرف اضافہ ہے
مزید دنوں اور گھنٹوں کا گھسٹتا ہوا تسلسل
یہ لمحے مستقل ہیں جس طرح وقت مستقل ہے

"شعور اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں میں بہاتے ہوئے دریا کی
مانند
وقت جو تباہ کن ہے،قائم بھی رکھتا ہے۔"

وقت کا بہاؤ تاریخ ہے۔کیوں کہ وقت یا زمانہ، اقبال کے الفاظ میں "نقش گر حادثات" ہے۔وقت کی نقش گری سے تاریخ کے مختلف دور وجود میں آتے ہیں۔آگ کے دریا میں وقت کے بہاؤ کے دریا کو پیش کیا گیا ہے۔اس دریا میں مختلف تہذیبیں ابھرتی اور ڈوبتی ہیں، ڈوبتی ہوئی تہذیب اور تاریخ کو اسیر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔اس کوشش میں عینی کو غیر معمولی کامیابی حاصل ہوئی ہے ہندوستان کی تین ہزار سال کی تاریخ بقول خود قرۃ العین حیدر بہت "الجھی" ہوئی تھی ان کے فن کا کمال یہ ہے کہ اس قدر بسیط اور الجھی ہوئی تاریخ کو انھوں نے بے حد سلجھا کے پیش کیا ہے۔اصل میں ہندوستان کی تقسیم کو اس کے تاریخی تناظر میں پیش کرنے کے لیے انھوں نے یہ ناول لکھا ہے۔اس سلسلے میں انھوں نے لکھا ہے:

"ملک کیوں تقسیم ہوا؟ کیا تقسیم تاریخی حیثیت سے ناگزیر تھی؟ اس سوال نے مجھے فلسفۂ تاریخ کی سمت کھینچا۔ اس کا جواب دینے کی کوشش میں ایک ناول "آگ کا دریا" لکھا۔ دریا کو زمانے کا Symbol بنا کر میں نے تین ہزار سال کی پھیلی ہوئی اور الجھی ہوئی ہندوستانی تاریخ میں سے ہندوستانی شخصیت کی عظمت کو گرفت میں لانے کی کوشش کی۔" (آئینہ خانے میں "قرۃ العین حیدر مطبوعہ "کتاب" لکھنو۔ جنوری ۶۳۔ ص ۱۱)

ہندوستان کی تین ہزار سال کی تاریخ واضح طور پر چار ادوار میں تقسیم ہوئی ہے پہلا دور وہ ہے جب ہندوستان میں صرف ہندو بستے تھے۔ اس دور میں بھی انھوں نے اسی زمانے کو لیا ہے جب بدھ مت کو فروغ حاصل ہوا تھا۔ اس دور کی عکاسی انھوں نے اس قدر خوب صورت سچائی کے ساتھ کی ہے کہ وہ پورا دور سانس لیتا نظر آتا ہے۔ ہزاروں برس کی تہذیب کی بازیافت بے حد مشکل کام ہے۔ اس ماحول اور فضا کو دوبارہ تعمیر کرنے کے لیے اس دور کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی سے واقفیت حاصل کرنے کے لیے اس دور کے علم و تعلیم، مذہبی اعتقادات، فلسفیانہ افکار، اس دور کی عظیم شخصیتوں کی تعلیمات اور انداز فکر غرض زندگی کے سبھی پہلوؤں سے گہری واقفیت ضروری ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے قدیم ہندوستان کی زندگی کے ہر پہلو کو بڑے ہی فنکارانہ عبور کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس میں وید و گیتا کی فکر و تعلیم بھی ملتی ہے۔ مہابیر اور گوتم کی فلسفیانہ اور عملی تعلیمات بھی ملتی ہیں۔ اسی طرح رام و کرشن کے افکار و تعلیمات بھی اسی ماحول میں رچی بسی نظر آتی ہیں۔ ہندوستان کی دوسری عظیم شخصیتیں خواہ وہ منو مہراج ہوں چانکیہ یا پھر کالی داس ہوں یا بھرتری ہری سب ہی اس ماحول اور فضا میں سایہ فگن نظر آتے ہیں۔ شخصیتوں کے ساتھ وہ مقامات جو قدیم ہندوستان کی تہذیب اور علم و تعلیم کے گڑھ تھے۔ وہ سبھی اس دور اور فضا میں حقیقت کا رنگ بھرتے نظر آتے ہیں۔ یہاں گوتم بدھ کا کپل وستو اور گیا بھی ہے اور رام و کرشن کے ایودھیا، کاشی اور پریاگ بھی۔ ناول کے ابتدائی حصے یعنی تاریخ ہند میں جسے "ہندوؤں کا دور" کہا جاتا ہے تین اہم کردار ملتے ہیں گوتم نیلمبر

دوسرے چمپارانی تیسرے ہری شنکر ہے۔ یہ تینوں کردار وقت کے دریا میں ڈوب ڈوب کر ابھرتے ہیں۔ ناول کی ابتدا میں ہم گوتم سے یوں متعارف ہوتے ہیں:

"گوتم نے چلتے چلتے پیچھے ٹھٹھک کر دیکھا۔ راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی۔ گو اس کے پاؤں مٹی سے اٹے تھے۔ برسات کی وجہ سے گھاس اور درخت زمرد کے رنگ کے دکھلائی پڑ رہے تھے اشوک کے نارنجی اور سرخ پھول گہری ہریالی میں تیزی سے جھلملاتے تھے اور ہیرے کی ایسی جگمگاتی پانی کی لڑیاں گھاس پر ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں۔ گھاٹ پر کشتیاں کھڑی تھیں اور برگد کے نیچے کسی من چلے ملاح نے زور زور سے ساون الاپنا شروع کر دیا تھا آم کے جھنڈ میں ایک اکیلا مور پر پھیلا کے کھڑا تھا۔" (آگ کا دریا، ص ۹)

قدیم ہندوستان جو فطرت کے بہت قریب تھا اور لوگ قدرتی مناظر کی گود میں زندگی گزارتے تھے۔ ان تمام باتوں کی عکاسی اس اقتباس سے ہو جاتی ہے اس طرح ہندو دور اپنی اہم خصوصیات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔ اس ناول کے اور ایک اہم کردار چمپا کو بھی ناول میں اسی طرح متعارف کیا جاتا ہے:

"چھایا پتھ پر اپسرائیں ناچ رہی ہیں۔ مرگھٹ میں کالی رقصاں ہے۔ دل کے سنہرے ایوانوں میں شیو ناچتا ہے اور گوکل میں نٹور گردھاری ۔۔۔۔ کیلاش پر اوما ناچتی ہے اور یہاں تاپتی کے کنارے مہوے کے جھرمٹ میں خزاں کے چاند تلے وہ ناچ رہی ہے جسے کوئی کماری چمپک کہتا ہے، کوئی چمپارانی کوئی چمپاوتی، اس کے ہزار نام ہو سکتے ہیں کیوں کہ اس کے ان گنت روپ ہیں۔" (آگ کا دریا، ص ۲۹)

اس اقتباس سے بھی قدیم ہندوستان دیوتاؤں اور دیویوں کی تصویریں ابھرتی ہیں۔ چمپا ہندوستان کی تاریخ کے ہر دور میں ملتی ہے۔ خواہ وہ مسلمانوں کا دور ہو یا انگریزوں کا یا پھر ہندوستان کی تقسیم کے بعد کا دور۔ اسی لیے اس کے کئی نام ہیں اور ان گنت روپ اسی طرح گوتم بھی ہر دور میں ملتا ہے۔ ان کرداروں کے بار باریوں

آنے سے بعضوں کو یہ شبہ ہوا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے ہندوؤں کے اعتقاد تناسخ یا جنم در جنم کو پیش کیا ہے۔اسی طرح مسلمان کردار کمال بھی مغلیہ دور سے لے کر تقسیم ہند کے بعد کے دور میں بھی ملتا ہے ۔ یہ کردار در حقیقت علامت (Symbol) کی حیثیت رکھتے ہیں ۔ گوتم نیلمبر ہندوستان کے ہندوؤں کی علامت ہے اور کمال یا کمال الدین مسلمانوں کی علامت ہے ۔یہی وجہ ہے کہ ان کرداروں کی طبقاتی حیثیت ہر دور میں مختلف دکھائی گئی ہے ۔جو ایک تاریخی حقیقت ہے ۔آگ کا دریا میں جس طرح دریا زمانے کا سمبل یا علامت ہے ۔اسی طرح گوتم اور کمال بھی " ہندوستانی شخصیت " کی علامت ہیں ۔ قرۃ العین حیدر کو ان کے نقادوں سے یہی شکایت ہے کہ وہ پیش کردہ علامتوں سے بے نیازی برتتے ہیں یا انھیں نظر انداز کرتے ہیں ۔یا پھر ان کے غلط مطالب اخذ کرتے ہیں ۔اسی وجہ سے وہ ایک جگہ لکھتی ہیں:

> " تلمیحات اور علامتوں سے بے نیازی کی وجہ سے مختلف رسالوں میں مزید عجیب و غریب تاویلیں کی گئیں ۔۔۔۔۔۔۔۔میری تحریروں کے استعارے ، علائم اور تلمیحات کو اکثر نقادوں نے قطعاً نظر انداز کیا ہے یا غلط مطالب اخذ کیے ہیں ۔" (" افکار " ششماہی علی گڑھ ، جون ۱۹۸۳ء ۔ ص ۲۰۲۔۲۰۳)

ہندوستان کی تاریخ و تہذیب کی انقلابی تبدیلیوں کو قرۃ العین نے گوتم نیلمبر کمال الدین اور چمپا کے حوالے سے پیش کیا ہے ۔ گوتم ہندو دور میں محور و مرکز کی حیثیت رکھتا تھا لیکن مسلمانوں کے دور میں اس کی حیثیت ذیلی و ثانوی ہو گئی ہے اسی طرح کمال الدین دربار جون پور کے امیر کی حیثیت سے آیا تھا ۔لیکن بنگال میں پھلنے پھولنے کے بعد وہ سیاسی تبدیلیوں کے نتیجے میں مصیبتیں جھیلتا ہوا مر جاتا ہے ۔ اور اسے احساس ہوتا ہے کہ جنگیں دو مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں بلکہ دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہے ۔ ملک کی تقسیم کو مذہب کے نام پر ہوئی ہے لیکن حقیقت میں یہاں بھی دو سیاسی طاقتیں تھیں جنہوں نے ملک کو تقسیم کیا تھا ۔ ابوالمنصور کمال الدین بنگال میں بود و باش کر لیتا ہے ۔ اس کے بیٹے جمال اور جلال دونوں " ماہر

تعمیرات " تھے ۔ اسی سلسلے میں جمال مغل بادشاہوں کی ملازمت اختیار کرتا ہے ۔ لیکن جب ہمایوں اور شیر شاہ سوری میں ٹھن جاتی ہے تو سیاسی رسا کشی کی لپیٹ میں بنگال کا پرامن شہری ابو المنصور کمال الدین جو کھیتی باڑی کرنے لگا ہے اور " گیت بنانے والا " ہے ۔ وہ اس کی لپیٹ میں آجاتا ہے ۔ اسے اس کے وطن سے گھسیٹ کر اور گرفتار کر کے دوسری جگہ لے جانے کی کوشش کی جاتی ہے ۔ وہ اس کشمکش میں اپنی جان دے دیتا ہے ۔ لیکن اپنی زمین سے الگ ہونا نہیں چاہتا ۔ وہ سوچتا ہے:

" یہ اس کا ملک ہے ۔ اس کا وطن ہے! یہاں اس کے بچے پیدا ہوئے ہیں ۔ یہیں اس کی بی بی کی قبر ہے ۔ یہیں اس کے دھان کے ہرے کھیت ہیں ۔ اس نے اس زبان کی آبیاری کی ہے ۔ اس نے گیت بنائے ہیں وہ یہیں رہے گا ۔ اسے غدار کہنے کا حق کسی کو حاصل نہیں یہ دار الحرب نہیں دار الاسلام ہے ۔ اس لمحے اسے انکشاف ہوا ، دار الحرب اور دار الاسلام میں کوئی فرق نہیں ، صرف رویے کا فرق ہے ۔ لڑائیاں دو مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں ۔ سہسرام کا شیر خاں اور دلی کا ہمایوں بادشاہ دونوں کلمہ گو ہیں لیکن ایک نے آکر دوسرے کا قلع قمع کر دیا ۔ دار الاسلام بھی دار الحرب بن سکتا ہے اگر اس میں شر کا وجود ہو ۔ "
(آگ کا دریا ، ص ۱۹۶)

شاہان اودھ کے دور میں یہی کمال الدین ، نواب ابو المنصور کمال الدین علی رضا بہادر نصرت جنگ (جو دراصل چوبیس سالہ نواب کمسن کا وہ نام تھا جو محض شاہی اور ریذیڈنسی کی تقریبات پر لیا جاتا ہے) کے روپ میں سامنے آتے ہیں ۔ اور اب گوتم نیلمبر ، گوتم نیلمبر دت منشی سرکار انگریزی کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں ۔ بی چمپا ، ایک طوائف ہے اور اس زمانے کی لکھنوی تہذیب میں طوائف کا درجہ بہت اہم تھا اور باعزت ۔ اس سلسلے میں قرۃ العین حیدر لکھنوی تہذیب کے مختلف پہلوؤں کو پیش کرتی ہیں ۔ نشست و برخاست کے طریقوں کو لے کر گفتگو کا انداز اور مکان کی سجاوٹ تک:

"کمرے پر بڑا جماؤ تھا۔ فرش پر سفید چاندنی تھی۔ سفید چھت گیری میں جھاڑ آویزاں تھے۔ طاقچوں میں کنواں اور گلاس روشن تھے۔ صحنچی جو چوک کے رخ کھلتی تھی، اس پر گلاب کی بیل چڑھی تھی۔ جس سے سارا کمرہ معطر تھا۔ صحنچی میں کسی نے مال گنج چھپڑ رکھا تھا۔ چاروں طرف قد آدم آئینے لگے تھے۔ ان آئینوں میں گوتم نیلمبر کو عجیب عجیب شکلیں نظر آئیں۔ ایسے لوگ جن کو پہلے کبھی نہیں دیکھا تھا۔ یہ کون لوگ تھے؟ کہاں سے آئے تھے؟ کدھر کو جائیں گے؟ یہاں اس معطر کمرے میں کب تک ان کا جماؤ رہے گا؟ یہ لوگ شربتی کے چنے ہوئے انگرکھے اور گلبدن اور مشروع کے کلیاں دار پائجامے اور دوپلی اور نکے دار ٹوپیاں اور مندیلیں پہنے شالی رومال اوڑھے اطمینان سے گاؤ تکیوں کے سہارے بیٹھے تھے۔ ان کی انگلیوں میں فیروزے اور عقیق انگوٹھیاں تھیں۔ ان میں جوان اور ادھیڑ اور بوڑھے بھی شامل تھے۔ متین، ثقہ، سنجیدہ، مہذب، نہایت خاموشی اور اہتمام سے یہ لوگ بیٹھے بڑے تکلف اور اخلاق سے آہستہ آہستہ رک رک کر ایک دوسرے سے گفتگو کرتے تھے۔ ایک کونے میں راجہ شیو کمار وفا کے کسی شعر پر بحث ہورہی تھی دوسری طرف چند حضرات موسیقی کے کسی نکتے پر تبادلہ، خیالات کر رہے تھے۔" (آگ کا دریا، ص ۲۰۲، ۹۴۔)

اقتباس کئی لحاظ سے اہمیت رکھتا ہے۔ اس سے نہ صرف لکھنو کی تہذیبی اور معاشرتی زندگی پر روشنی پڑتی ہے بلکہ ایک خاص تاریخی عہد اپنی خصوصیات کے ساتھ سامنے آجاتا ہے۔ قرۃالعین کے فن کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ وہ جن باتوں کو بیان کرتی ہیں اس کی تصویر اتار دیتی ہیں۔ ان کا قلم اکثر جگہ مصور کے موقلم کی طرح کام کرتا ہے وہ جن چیزوں کو بیان کرتی ہیں انھیں ہم دیکھنے لگتے ہیں۔ لفظی مرقع کشی کے جتنے اور جیسے خوب صورت نمونے قرۃالعین حیدر کے فن میں ملتے ہیں وہ کسی اور اردو ناول نگار کے ہاں مشکل ہی سے ملیں گے۔

اس اقتباس سے شعور کی رو کی تکنیک کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر شعور کی رویاStream of consiousness کی تکنیک سے بھی بڑی عمدگی سے کام لیتی ہیں۔ امریکی ماہر نفسیات ولیم جیمس نے شعور کی رو Stream of consiosess کی اصطلاح وضع کی۔ ولیم جیمس نے سب سے پہلے اس بات کا اظہار کیا کہ خیالات اور احساسات مسلسل دریا کی شکل میں بہتے رہتے ہیں، اس لیے وہ ان تمام اصطلاحوں کو رد کرتا ہے جن میں خیالات کے جڑے ہونے کا مفہوم پیدا ہوتا ہے چونکہ ذہن میں خیالات کے بہاؤ کے لیے "شعور کی رو"، "خیال کی رو" یا "داخلی زندگی کی رو" کی اصطلاحیں استعمال کرتا ہے۔ اس کے کہنے کے مطابق کوئی بھی شخص اپنے داخلی تجربے کی بنا پر اس حقیقت سے انکار نہیں کر سکتا کہ وہ ہر وقت کسی نہ کسی شعوری حالت میں رہتا ہے۔ یعنی اس کے ذہن میں خیالات، احساسات کا بہاؤ جاری رہتا ہے۔ گو ذہن کی کیفیتیں بدلتی رہتی ہیں لیکن ان کا بہاؤ کبھی ختم نہیں ہوتا۔ شعور کی رو ناول نگاری کی وہ تکنیک ہے جس میں ذہن کی اور شعور کی بدلتی ہوئی اور گزرتی ہوئی کیفیات کو اس طرح پیش کیا جاتا ہے کہ ہم کردار کی پوری زندگی اس کی ذہنی فضا، اس کے ذہنی تجربے، اس کی داخلی زندگی، اس کی گزشتہ زندگی اور حال کے خیالات اور اس کی نفسیات سے واقف ہوجاتے ہیں۔ وہ کمرے کی ساری چیزوں کو جس طرح دیکھ رہا تھا اور محسوس کر رہا تھا وہ ایسے لوگوں اور ایسی تہذیب کو اس سے پہلے نہیں دیکھا تھا ان لوگوں کے تعلق سے جو کمرے میں موجود ہیں گوتم کے ذہن میں جو خیالات آتے ہیں وہ ہمیں معلوم ہوجاتے ہیں۔ شعور کی رو تکنیک میں داخلی خود کلامی سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ جیسے گوتم اپنے آپ سے کہہ رہا تھا۔ "یہ لوگ کون تھے؟ کہاں سے آئے تھے؟ کدھر کو جائیں گے؟ یہاں اس معطر کمرے میں کب تک ان کا جماؤ رہے گا؟" قرۃ العین حیدر اس ناول میں جگہ جگہ شعور کی روکی تکنیک سے کام لیتی ہیں۔

"آگ کا دریا" میں قرۃ العین نے مختلف ادوار میں ہندوستان کی تہذیبی زندگی میں جو تبدیلیاں آئی ہیں ان تبدیلیوں کے باوجود ہندوستانی تہذیب و تاریخ کا جو تسلسل رہا ہے اس کو بھی پیش کیا ہے۔ اس ناول کی تخلیق کا محرک ہی ہندوستانی

تہذیب کی پیش کشی ہے ۔ انھوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ یہ ناول لکھنے کی تحریک انھیں کس طرح سے ملی ۔ وہ لکھتی ہیں:

"تین چار سال ہوئے آپا نے مشین پر سلائی کرتے ہوئے یونہی باتوں باتوں میں کہا "اپنے قصبے میں جاڑے آتے ہی ہار سنگھار سے دوپٹے رنگتے تھے اور جب بسنت آتی تھی ان کی بچی نے چار سال کی عمر سے کراچی میں رہ رہی ہے ایلوس پریسلے کی سوانح حیات پر سے سر اٹھا کر پوچھا "امی بسنت کیا ہوتی ہے؟" ایک جملے کو سننے کے بعد میں نے آٹھ سو صفحات کا ناول لکھ مارا ۔" (نقوش لاہور، دسمبر ۱۹۵۹ء ۔ ص ۲۸۹)

قرۃ العین نے جہاں ماضی کی تہذیبی زندگی کی پوری طرح عکاسی کی ہے وہیں ہند و پاک میں آزادی کے بعد تہذیبی زوال آیا ہے اس کو بھی پیش کیا ہے ۔ موجودہ معاشرے میں دولت سب سے بڑی قدر بن چکی ہے ۔ دولت کا حصول جائزہ یا ناجائز طریقہ سے آج کی تہذیبی زندگی میں سب کچھ بن گیا ہے ۔ کمال ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان کے دار لحکومت کراچی پہنچتا ہے ۔ وہاں اسے ایک ایسے معاشرہ سے سابقہ پڑتا ہے جس کا واحد مقصد حصول زر ہے:

"یہاں نئے دولت مند طبقے کی حکومت ہے، ان کا نیا سماج، ان کے نئے اصول، کراچی بے حد ماڈرن شہر ہے ۔ یہاں روز رات کو اعلیٰ درجے کے ہوٹلوں اور کلبوں میں ایک جگمگاتی کائنات آباد ہوتی ہے ماہرین عمرانیات کے لیے یہ مسئلہ انتہائی دلچسپی کا باعث ہونا چاہیے کہ پچھلے نو سال میں کس طرح ایک نئے معاشرے نے اس ملک میں جنم لیا ہے ۔ اس معاشرے کی بنیاد روپیہ ہے اور روپیہ بناؤ دولت حاصل کرو ۔ آج بہتی گنگا میں ڈبکیاں لگالو ۔ کل چاہے گنگا خشک ہو جائے یا رُخ بدل لے ۔" (آگ کا دریا، ص ۲۶۵)

اس صورت حال کا نتیجہ یہ ہوا کہ ملک میں طرح طرح کی خرابیاں پیدا ہو گئی ہیں عجیب و غریب بات یہ ہے کہ ہر شخص کو اس بات کا علم ہے کہ ہند و پاک میں سیاسی گراوٹ

سے لے کر اقتصادی حالات تک ہر شعبہ ان سے متاثر ہے ۔ اخبارت سے لے کر ریڈیو اور ٹی ۔وی تک غرض کہ سارے ذرائع ابلاغ میں ان خرابیوں اور برائیوں کو پیش کیا جارہا ہے جو موجودہ معاشرہ میں رچ بس گئی ہیں ۔لیکن ان کا علاج ہے نہ اس کے تدارک کے لیے کچھ کیا جاسکتا ہے ۔قرۃ العین نے ہماری اس موجودہ زندگی کے اس پہلو کو بھی آگ کے دریا میں پیش کیا ہے:

"ایک عجیب و غریب چیزیہ ہے کہ ملک کہ حالات سے لوگ حد سے زیادہ نالاں ہیں ۔اقتصادی مشکلات ، گرانی ، رشوت ستانی ، اقربا پروری ، بے ایمانی ، چار سو بیسی ، سیاسی غنڈہ گردی ، وغیرہ وغیرہ کا ذکر روزانہ بلاناغہ اخباروں کے اڈیٹوریل میں ہوتا ہے ۔لوگوں کے پاس بھی سوائے اس کے اور کوئی موضوع نہیں مگر اس کا باوجود کوئی ان حالات کا مداوا کرنے کے لیے کچھ نہیں کرتا۔۔۔۔۔ان کو پتا ہے کہ ناممکن کام ذاتی رسوخ یا سفارش کے ذریعہ چٹکی بجاتے کرلیا جاتا ہے وہ جانتے ہیں کہ شروع سے آخر تک اوپر نیچے تک بے ایمانی کا دور دورہ ہے ۔ مگر اس کے لیے کوئی کچھ بھی نہیں کرتا۔ عوام جانتے ہیں کہ ان کے لیڈر کتنے پانی میں ہیں ۔لیکن لیڈر کو بھی چند ایسے گر یاد ہیں جن کے ذریعہ عوام کو قابو میں رکھا جاسکتا ہے ۔"

قرۃ العین نے یوں ہمارے ملک کی زندگی کے ہر پہلو کو اس ناول میں سمودیا ہے ۔ ہندوستان کی ہزاروں سال کی تہذیب و تاریخ جس کمال ہنر مندی سے انھوں نے ناول کے چند سو صفحات میں سمودی ہے اس کی وجہ سے یہ ناول ، اردو ناول نگاری کی تاریخ میں بے حد ممتاز اور منفرد و مقام رکھتا ہے ۔

"آگ کا دریا" کو وجودی ناول بھی کہا جاتا ہے ۔ یعنی اس ناول میں فلسفہ وجودیت ملتا ہے ۔وجودیت یا Existentialism ایک ایسا فلسفہ ہے جو قدیم فلسفیانہ مسالک سے الگ اور مختلف ہے ۔انسان کے وجود ہی کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے ۔قدیم فلسفہ میں انسانی عقل اور فکر کو ہی سب کچھ سمجھا جاتا ہے ۔ انسان کا ذہن اس کی فکر اور اس کی سوچ انسان کی زندگی کا ثبوت تھے ۔پہلا فلسفہ

انسانی وجود کو عقل محض سے ثابت کرتا تھا اس وجہ سے مغرب کے ایک اہم فلسفی ڈیکارٹ نے کہا تھا کہ "میں چونکہ سوچ سکتا ہوں، فکر کر سکتا ہوں اسی لیے میں ہوں" انسان اپنے وجود کو عقل یا ذہن کے ذریعہ ثابت کرتا تھا۔ ڈیکارٹ نے کہا تھا:

" I Think therefore I am" (میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں)

وجودی فلسفہ میں انسان کا وجود بذات خود ایک تجربہ ہے۔ اپنی مرضی اور منشا کے مطابق اپنا کام انجام دے سکتا ہے۔ اسی وجہ سے اس کا وجود ثابت ہے انسانی ذہن یا فکر نہیں بلکہ انسان کا عمل اس کے وجود کو ثابت کرتا ہے اسی وجہ سے ایک وجودی فلسفی کہتا ہے:

" I act willfully Therefore I am" (میں اپنی مرضی کے مطابق عمل کر سکتا ہوں اسی لیے میں ہوں) گویا میرا آزادی کے ساتھ عمل کرنا میرے وجود کا ثبوت ہے۔ وجودی فلسفہ میں آزادی کا تصور مرکزی اور محوری حیثیت رکھتا ہے۔ وحید اختر اسی کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> "آزادی انسانی وجود کی خصوصیت نہیں اس کا جوہر، اس کی اصل اور اس کا منتہا ہے۔ آزاد اپنے وجودی تجربے سے نہ صرف اپنے آپ کو آزادانہ ہر لمحہ تخلیق کرتا ہے دنیا اور ماحول اور تاریخ کی بھی صورت گری کرتا ہے۔ وجودی آزادی میں انفرادی آزادی کے معنی ہیں ہر فرد کی آزادی کا احترام کیونکہ دوسروں کی آزادی چھیننا اس کو وجود سے محروم کر دینے کے مترادف ہے۔ ہم اپنی ہی نہیں سب کی آزادی کے نگران ہیں۔ دنیا میں ہونے والے ہر جرم، ہر قتل، ہر ناانصافی کی ذمہ داری ہم پر ہے۔ اس لیے کہ ہم اس کے خلاف لڑنے اور احتجاج کرنے کے لیے آزاد ہیں۔ اگر ہم آزادی کا اس طرح استعمال نہیں کرتے تو اپنی آزادی کے ساتھ دوسروں کی آزادی کو بھی بیچ رہے ہیں۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ ص ۲۹۰)

"آگ کا دریا" میں انفرادی آزادی کا اجتماعی زندگی سے جو تعلق ہوتا ہے اس کو پیش کیا گیا ہے۔ یہاں ہر فرد اکیلا ہونے کے باوجود ایک اجتماعی ذمے داری رکھتا ہے۔

مستقبل کا انحصار اجتماعی ذمے داری پر ہے "آگ کا دریا" میں ایک جگہ لکھا گیا ہے:

"طلعت یہ تو نہیں کہہ سکتی ہے کہ میرا ماضی، میرا وقت، میرے خواب میرے ہیں۔ وہ کسی اور کے نہیں ہو سکتے ۔۔۔۔۔ کیوں کہ وہ جانتی ہے کہ ہر انفرادی وجود کو اپنے اپنے وقت، اپنے ماضی پر پورا اختیار ہونا چاہیئے لیکن مستقبل کی تشکیل میں ہم سب ایک دوسرے کے شریک ہیں اس کے لیے وجودوں کی معاملات اور ان کا باہمی مکالمہ لازمی ہے۔ اسی لیے وہ کہتی ہے" مستقبل ہم سب کا مشترک ہے ۔۔۔۔۔ جو یہ کہتے ہیں کہ مستقبل مشترک نہیں، مستقبل پہاڑی کے ادھر سب کے لیے الگ الگ منہ پھاڑے کھڑا ہے نا۔" ("آگ کا دریا"۔ ص ۲۵۶)

"آگ کا دریا" کو وجودی ناول کہنے کے لیے یہ دیکھنا ہوگا کہ وجودیت کے فسلفیانہ مسائل کیا ہے اور ان کی پیش کشی ادب میں کیوں کر ہوا کرتی ہے۔ وجودیت کے فلسفیانہ مسائل کے بارے میں وحید اختر (جو فلسفہ کے پروفیسر تھے اور شاعر اور ادیب بھی تھے) لکھتے ہیں:

وجودیت جن فلسفیانہ مسائل کو اہمیت دیتی ہے ان کی تفصیل یہ ہے:

"اقدار کا مسئلہ، انسانی صورت حال تنہائی، غیر اور غیر عقل آزادی، اعتبار اور عدم اعتبار، وجود اور غیر (Other) کا مسئلہ جو انسانی تاریخ اور انسانی ماحول دونوں کو سمیٹ لیتا ہے۔ اور اسی تناظر میں ایک وجود کا دوسرے افراد سے رشتہ تلاش کرتا ہے۔ وقت اور موت۔ یوں تو ابتدائے تہذیب سے یہ مسائل وجود انسانی کے بنیادی مسائل رہے ہیں مگر ہماری صدی نے انھیں بہت شدت کے ساتھ ابھارا۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۵۴)

ناول میں ان مسائل کی پیش کشی بھی ابتدا ہی سے ہوتی رہی ہے لیکن جس طرح ہماری صدی میں یہ مسائل شدت کے ساتھ ابھرے ہیں ظاہر ہے کہ اس دور میں لکھے

جانے والے ناولوں میں بھی یہی صورت حال رہی ہے۔ ناول میں ان مسائل کی پیش کشی کے بارے میں وحید اختر نے لکھا ہے:

"ناول کے لیے کہا جاتا ہے کہ یہ جدید عہد کا رزمیہ ہے۔ شعری رزمیوں کی جگہ ناول نے لے لی ہے، اس لیے اہم ناول کے توسط سے ہی اس المیہ رزمیہ کے اہم عناصر پر گفتگو زیادہ نتیجہ خیز ہو سکتی ہے۔ ناول خواہ وہ ایک لمحہ موجود ہی کہ متعلق کیوں نہ ہو وقت اور موت، انسانی صورت حال، انسانی ارادے کے اختیار و جبر کے مسئلے انسانی عمل میں عقل کے علاوہ دوسرے عناصر خصوصا احساس و جذبے اور وجدان کی کارفرمائی، وجود کے معتبر یا غیر معتبر ہونے کے مسائل کو کسی نہ کسی صورت میں ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔۔۔ "آگ کا دریا" پہلا اردو ناول ہے جو موجودہ عہد کے انسان اور اس کے مسائل وجود پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۵۴)

ناول کے آخری حصے میں وجودیت کا اثر زیادہ گہرا ہو گیا ہے۔ کیونکہ موجودہ زمانے ہی میں اپنے وجود کا احساس زیادہ شدید ہو گیا ہے۔ اس ناول کے کرداروں کے تعلق سے وحید اختر نے لکھا ہے:

"بہ استثنائے چند اس کے تمام افراد زوال یافتہ فیوڈل طبقے یا طبقۂ امرا سے تعلق رکھتے ہیں، جو علم کی تکمیل کے ساتھ وجود انسانی کو مختلف ملکی حالات میں دیکھنے، برتنے اور اپنے تجربے کو مالا مال کرنے کے لیے بے چین ہیں، یہ سب بے چین وجود ہیں، جن کی گہرائیوں میں ایک طرف حسرت اور مستقبل کی تلاش کی جدید موجیں مار رہا ہے۔ دوسری طرف یہ وجود اور اس کے مختلف النوع تجربات خصوصاً وقت کی تغیر آفرینی اور تباہ کاری کے ساتھ موت کے انفرادی اور اجتماعی روحانی کرب سے دوچار ہیں۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۵۵)

یہ روحانی کرب ایسا ہے جس کا کوئی مداوا نہیں۔ کیونکہ یہ انسانی وجود کا حصہ ہے۔ "وجود کا تجربہ ان سب کو ایک لڑی میں پروتا ہے۔" یہ تمام کرداروں کا ماضی اور اس کے تجربات یکساں ہیں اس لیے وہ ان تجربات میں ایک دوسرے کے شریک ہیں۔ لیکن پھر بھی وہ ایک دوسرے سے جدا ہیں اور تنہا ہیں۔ حالانکہ ان کے پیچھے ہزاروں سال کی روایات ہیں۔ انھیں جو اقدار ملی ہیں وہ بھی ایک ہیں لیکن انھیں اپنے وجود کا سامنا تنہا ہی کرنا ہے۔ وقت اور موت کا احساس انسانی وجود سے وابستہ ہے۔ "آگ کا دریا" کی یہ باتیں اس کو وجودی ناول بناتی ہیں۔ وحید اختر لکھتے ہیں:

"یہی مسائل و مباحث فلسفہ وجودیت کی ہر کتاب میں مل جائیں گے فرق صرف یہ ہے کہ قرۃ العین نے انھیں ایک تاریخی تناظر میں رکھ کر تخلیقی شان سے پیش کیا ہے، اس لیے فلسفے کی وہ مجرد بحثیں جو بظاہر ناول میں پیوند معلوم ہونے کے باوجود ناول کے بنیادی تھیم سے الگ نہیں ہوتیں۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۵۶)

"آگ کا دریا" اپنی گوناں گوں خوبیوں کی وجہ سے قرۃ العین حیدر ہی کی ناول نگاری میں نہیں بلکہ پوری اردو ناول نگاری میں بے حد منفرد اور اچھوتا مقام رکھتا ہے۔ وحید اختر اس ناول کو اردو کا سب سے بڑا ناول اس لیے قرار دیتے ہیں کہ اس میں ہم عصر عہد کا آئینہ داری ہوئی ہے۔ وہ لکھتے ہیں:

"آگ کا دریا ہماری تہذیب کی دستاویز بھی ہے اور ہم عصر طرز و فکر و احساس کا آئینہ خانہ بھی اگر اسے اردو کا سب سے بڑا ناول نہ مانا جائے تب بھی یہ ماننا پڑے گا کہ یہ ناول اردو کے دو تین بڑے ناولوں میں سے ہے۔ دوسرا ناول یقیناً اداس نسلیں (عبداللہ حسین) ہے۔ ان دونوں ناولوں میں اردو ناول بلوغت کو پہنچا ہے۔ اردو میں ان کے علاوہ بھی قابل ذکر ناول ہیں لیکن ہم عصر کی آئینہ داری جس وسیع پیمانہ پر ان ناولوں میں ہوئی اس کی مثال اور ناولوں میں نہیں ملے گی۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۲۹۷)

اسلوب احمد انصاری اس ناول کی اہمیت کو اس لیے سراہتے ہیں کہ اس میں "تاریخ

شعور" اور " تخلیقی فن کے آداب" سموئے ہوئے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:
"جس وسیع رقبہ اور جس وسعت نظر کے ساتھ اس ناول میں تاریخی شعور اور تخلیقی فن کے آداب کو سمویا گیا ہے۔ اس کے پیش نظر "آگ کا دریا" نہ صرف ناول نگار کے اب تک کے کارناموں میں شاہکار کا درجہ رکھتا ہے بلکہ ہماری زبان کے ادب میں بھی اس کی جگہ ایسی منفرد اور ممتاز ہے کہ اس کی ہمسری شاید عرصے تک ممکن نہ ہو۔"
(قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۳۱)
محمود ایاز اس ناول کو اردو ناول کے ریگستان میں ایک سرسبز اور شاداب نخلستان قرار دیتے ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

"اردو ناول نگاری میں یہ ناول ایک سنگ میل ہے۔ جدید مغربی ناول سے قرۃ العین نے کئی چیزیں لی ہیں ان سب کے امتزاج سے انھوں نے اردو ناول میں اسلوب و اظہار کی جو نئی راہیں نکالی ہیں اور جو تجربے کیے ہیں ان کی قدر و قیمت کو تسلیم نہ کرنا بد دیانتی ہے اردو ناول کے ریگستان میں "آگ کا دریا" ایک سرسبز و شاداب نخلستان ہے۔" (قرۃ العین حیدر۔ ایک مطالعہ۔ ص ۳۲۲)

اردو ناول نگاری میں ناول غیر معمولی اہمیت کا حامل اس لیے بن گیا ہے کہ فکر و فن کا اس قدر متوازن اور خوب صورت امتزاج اردو ناول نگاری میں اس سے پہلے نہیں ملتا فنی لحاظ سے ناول ایک مکمل اور بھرپور تاثر پیدا کرنے میں اس لیے کامیاب ہوا ہے کہ اس قدر بسیط پھیلی ہوئی اور خود قرۃ العین حیدر کے الفاظ میں الجھی ہوئی تاریخ کو اس قدر مضبوط انداز سے فنی گرفت میں لیا ہے کہ کہیں بھی الجھاؤ یا انتشار کی کیفیت پیدا نہیں ہوئی ہے۔ ہندوستان کی تاریخ کے چار دور واضح ہیں۔ پہلا دور ہندو عہد ہے، دوسرا مسلم، تیسرا برطانوی یا انگریزی اور چوتھا آزادی کے بعد کا ہندوستان۔ ہزاروں سال کی تاریخ وو تہذیب کو لے کر فن کا جادو جگانا ایک عظیم فنکار کے بس کی بات تھی ہزاروں سال کی تاریخ کو سمیٹ لینے میں قرۃ العین کو اس لیے کامیابی حاصل ہوئی ہے کہ انھوں نے چند کرداروں ہی کے ذریعہ اس کو پیش کیا ہے۔ یہ کردار ہندوستان کے انقلابات کی نمائندگی کرتے ہیں۔ کیونکہ ان کی حیثیت علامتوں کی ہے

ہندوستان کے چار ادوار کو اپنے فن کے سانچے میں قرۃ العین نے یوں ڈھالا ہے۔اس میں ارسطو کے زمانے سے پلاٹ کے لیے جو اصول چلا آرہا ہے اسے قائم رکھا ہے۔یعنی ابتدا، وسط اور اختتام۔ابتدا اور اختتام میں گہرا تعلق ہے ناول کی ابتدا یوں ہوتی ہے:

"گوتم نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا۔راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی ---------------------------
ایک اکیلا مور پر پھیلائے کھڑا تھا۔" (آگ کا دریا)

اور ناول کے تقریباً اختتام پر چھ سو صفحات کے بعد پھر یہی عبارت ملتی ہے:

"گوتم نیلمبر نے چلتے چلتے ٹھٹھک کر پیچھے دیکھا۔راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہو چکی تھی ----------------آم کے جھرمٹ میں ایک کالا مور پر پھیلائے کھڑا تھا۔" (آگ کا دریا۔ص ۶۳۷)

اس ابتداء کے بعد اختتام تک ناول کے واقعات وسعت اختیار کرتے جاتے ہیں اور اختتام میں پھر ہزاروں سال کی تاریخ کو سمیٹ لیا جاتا ہے۔وہ انسان جو ناول کی ابتداء میں ملتا ہے وہی آخر میں بھی ملتا ہے۔اصل میں یہ انسان "ہندوستانی شخصیت" ہے جو ہزاروں سال کی تاریخی، تہذیبی، سیاسی، معاشی اور معاشرتی تبدیلیوں کے باوجود اپنی عظمت اور انفرادیت نہیں کھوتی ہے۔اسی شخصیت کی عظمت کو قرۃ العین نے گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے جیسا کہ انھوں نے لکھا ہے:

"میں نے تین ہزار سال کی پھیلی ہوئی اور الجھی ہوئی ہندوستانی تاریخ میں سے ہندوستانی شخصیت کی عظمت کو گرفت میں لانے کی کوشش کی ہے۔" (کتاب لکھنو۔جنوری ۱۹۶۳ء ص ۱۱)

گوتم نیلمبر اسی ہندوستانی شخصیت کی عظمت کی علامت ہے۔چندر گپت موریا کے زمانے میں یہ پہلی بار ہمیں ناول میں نظر آتی ہے۔گوتم ایک اسکالر ہے ایک ودیارتھی ہے۔جو ہندوستان کے قدیم مذاہب اور فلسفے کا غائر نظر سے مطالعہ کرتا ہے وہ آرٹسٹ بھی ہے، وہ ناٹک کے فن پر تصنیف و تالیف کرنے کا ارادہ رکھتا ہے اور تصویریں اور مجسمے بھی بنانا چاہتا ہے۔گوتم بدھ کی تعلیمات اس دور میں عام تھیں۔

اسی کا ایک دوست ہری شنکر ہے جو ایک بدھ بھکشو ہے دونوں پڑھے لکھے ہیں اس لیے اپنا اپنا ایک انفرادی فلسفہ اور نقطہ نظر بھی رکھتے ہیں اس لیے دونوں میں خوب بحثیں بھی ہوتی ہیں۔

گوتم نیلمبر گو برہمچاری ہے لیکن ایک خوبصورت لڑکی چمپک یعنی چمپا سے محبت کرنے لگا ہے۔ حالانکہ عورت سے کوئی رشتہ رکھنے کی برہمچاری کو ممانعت ہوتی ہے۔ اس محبت کی وجہ سے آرزوئیں، امنگیں اور خواہشات جاگنے لگتی ہیں۔ وہ تزکیہ نفس کے لیے اپنے اپ کو اذیتیں دیتا ہے اور ممکنہ طریقے سے اپنے آپ کو سزائیں دیتا ہے لیکن وہ سیاسی انتشار کی لپیٹ میں آجاتا ہے۔ پاٹلی پتر پر نند راجاؤں کا اقتدار تھا۔ چندر گپت موریا پارٹلی پتر پر حملہ کر دیتا ہے۔ اور جب فاتح فوجیں پاٹلی پتر کو تہس نہس کرتی ہوئی داخل ہوتی ہیں تو شہری بھی اپنی مدافعت پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ گوتم نیلمبر بھی جنگ میں شریک ہوتا ہے اور اس کی تین اُنگلیاں کٹ جاتی ہیں۔ مصوری اور تصنیف و تالیف کو اسے یوں ہی چھوڑنا پڑتا ہے۔ وہ اسٹیج پر اداکاری کرنے لگتا ہے ایک دن اسٹیج سے وہ چمپک کو دیکھتا ہے جو کسی کی بیوی اور ایک بچے کی ماں بن چکی ہے۔ چمپک اپنی خادمہ کے ذریعہ جب اس سے ملاقات کرنا چاہتی ہے تو وہ یہ کہتے ہوئے انکار کر دیتا ہے کہ اب وہ غیر کی ہو چکی ہے اور پتی ورتا عورت کو کسی دوسرے سے ملنا نہیں چاہیے۔ وہ اس واقعہ کے بعد اداکاری میں چھوڑ دیتا ہے۔ اور اپنی آتما کی شانتی کے لیے گھومتا پھرتا ہے۔ اور ایک دن جبکہ وہ سرجو ندی کو پار کر رہا تھا دوسرے کنارے پر ہری شنکر انتظار کر رہا تھا:

"وہ ندی آدھی سے زیادہ عبور کر چکا تھا تب اس نے بھکشو کی آواز سنی "بھائی گوتم"

"ہاں بھائی ہری شنکر۔ پہنچتا ہوں۔ ٹھہرے رہو"

اس نے زیادہ تیزی سے پیرنا شروع کر دیا۔

اتنے میں پانی کا زوردار ریلا آیا۔ جس کے تھپیڑے سے وہ کنارے کے بہت قریب پہنچ گیا مگر اب پانی کی لہریں اونچی ہو چکی تھیں۔ اس نے پوری طاقت سے ہاتھ پاؤں مارنے شروع کر دیے مگر پانی میں

اس سے زیادہ طاقت تھی۔ اسی کشمکش میں اسے ایک چٹان ایسی نظر
آئی جو پانی کے اوپر جھکی ہوئی تھی۔ یہ چنڈی کے شکستہ مندر کا ایک
حصہ تھا جو باہر جھک آیا تھا۔ اس نے جلدی سے اس کی ایک لگر کو
پکڑلیا۔ اب وہ بہت تھک چکا تھا۔ پتھر کو پکڑ کر اس نے ذرا کی ذرا
آنکھیں بند کیں وقت کا ریلا پانی کو بہانے لیے جاتا تھا۔ چاروں اور
وسعت تھی۔ لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں لے کر اسے ایک لمحہ کے
لیے اپنی حفاظت کا احساس ہوا کیونکہ پتھر جس کا ماضی سے تعلق ہے
آنے والے زمانوں میں بھی ایسا ہی رہے گا۔
لیکن اس کے ہاتھ کی انگلیاں کٹی ہوئی تھیں اور وہ پل بھر سے زیادہ
پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔ سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر
سے گزرتی چلی گئیں۔

یہ طویل اقتباس میں بہت معنی خیز ہے۔ اس میں ایک طرف تو جنگ کی تباہ کاری علامتی انداز میں پیش کی گئی ہے کہ کس طرح جنگ اعلیٰ انسانی قدروں کو پامال کرتی ہے۔ گوتم وہ انسان جو فنون لطیفہ اور علم و فسلفہ کے فروغ میں زندگی صرف کرنا چاہتا ہے لیکن اپنی انگلیوں سے جنگ میں محروم ہوجانے کے بعد وہ اپنے ارادوں کو پایہ تکمیل تک نہیں پہنچا سکا۔ حالانکہ وقت کے بے رحم بہاؤ میں اگر کوئی چیز انسانی زندگی کو تحفظ بخش سکتی ہے تو وہ علم و فن ہے۔ اگر اس کی تمام انگلیاں سلامت ہوتیں تو یہ ممکن تھا کہ وہ وقت کے ریلے سے نکل کر پتھر پر پناہ لے لیتا یا کم از کم زیادہ تر دیر تک وقت کے بہاؤ کا مقابلہ کرتا اور اپنے کو آپ محفوظ کر لیتا۔ لیکن انگلیاں کٹی ہونے کی وجہ سے ایسا کچھ بھی نہیں کر سکا اور ڈوب گیا۔

ہندوستان کی تاریخ کے دوسرے عہد کی کہانی ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد سے شروع ہوتی ہے۔ مسلمانوں نے یہاں صرف حکومت ہی نہیں کی بلکہ اسی کو اپنا وطن بنا لیا۔ ابوالمنصور کمال الدین صرف ایک شخص نہیں ہے بلکہ ایک تہذیب کی علامت ہے اور وہ برصغیر کے مسلمانوں کی نمائندگی کرتا ہے۔ کمال بھی ہندوستانی شخصیت کا ایک اور روپ ہے۔ وہ بغداد جیسے علمی مرکز سے ہندوستان آیا ہے اور وہیں

کا فارغ التحصیل ہے ۔ اس کی دلچسپی کے موضوعات علم، ادب اور تاریخ ہیں ۔ وہ جون پور کے سلطان حسین شرقی کا ملازم ہے اور اس کے شاہی کتب خانے کا نگران ۔ اس کی ملاقات چمپا نامی لڑکی سے ہوتی ہے اور وہ اس کی محبت میں گرفتار ہو جاتا ہے ۔ لیکن سلطان کے حکم کی بنا پر مختلف مقامات پر جاتا ہے ۔ اور اس گھومنے پھرنے کی بدولت چمپا سے بچھڑ جاتا ہے ۔ دلی میں اس زمانے میں سکندر لودھی کی حکومت تھی ۔ وہ اپنی حکومت کی توسیع کے لیے جون پور پر حملہ کر دیتا ہے ۔ کمال پناہ لینے کے لیے بنارس چلا جاتا ہے ۔ وہ شنکر آچاریہ کے فلسفے کا بھی مطالعہ کرتا ہے اور کبیر داس اور ودیا پتی کے فلسفہ اور معرفت کے نغمے بھی سنتا ہے ۔ وہ کبیر داس کا چیلا بن جاتا ہے ۔ جب وہاں بھی اطمینان قلب حاصل نہیں ہوتا ہے تو بنگال کا رخ کرتا ہے اور ایک شودر لڑکی سے بیاہ رچا کر وہیں زراعت کا پیشہ اختیار کر لیتا ہے اس کے لڑکے بڑے ہو کر مغلیہ سلطنت میں ملازمت اختیار کر لیتے ہیں ۔ اور یہی وہ گناہ تھا ۔ جس کا خمیارہ کمال کو بھگتنا پڑتا ہے ۔ کیونکہ شیر شاہ سوری کی فوجیں مغلوں سے لڑ کر فتح یاب ہوتی ہیں اور چن چن کر ان لوگوں کو گرفتار یا تہہ تیغ کرتی ہیں جو مغلیہ سلطنت سے وابستہ تھے ۔ چونکہ کمال کے لڑکے مغلیہ سلطنت میں ملازم تھے اسی وجہ سے وہ کمال پر بھی حملہ آور ہو جاتے ہیں تاکہ اس کے لڑکوں کو گرفتار کر سکیں اور کمال اس حملہ میں جاں بحق ہو جاتا ہے ۔ اس موقع پر قرۃ العین حیدر بڑے بلیغ انداز میں یہ بتاتی ہیں کہ "لڑائیاں دو مذہبوں کے درمیان نہیں ہوتیں، دو سیاسی طاقتوں کے درمیان ہوتی ہیں ۔

ہندوستان کی تاریخ کا تیسرا دور انگریزوں کی حکومت سے شروع ہوتا ہے ایسٹ انڈیا کمپنی تجارت کی غرض سے ہندوستان پروارد ہوتی ہے اور پھر ہندوستان کی قسمت کی مالک بن جاتی ہے ۔ سرل ایشلے ایک غریب پادری کا بیٹا ہے اور کیمبرج یونی ورسٹی کا گریجوئٹ وہ کسی طرح ایسٹ انڈیا کمپنی میں ملازمت حاصل کر لیتا ہے ۔ یہاں بھی سرل ایشلے ایک شخص نہیں بلکہ انگریزوں کی حکومت کی علامت ہے ۔ وہ ہندوستان پہنچ کر ایک اینگلو انڈین عورت کو شادی کا جھانسہ دے کر مدراس کے دوران قیام اس کے ساتھ راتیں بسر کرتا ہے ۔ اور اپنی ملازمت کے سلسلے میں کلکتہ چلا جاتا ہے ، اور یہاں بھی ایک شیلا نامی لڑکی کو اپنی کوٹھی میں رکھ لیتا ہے ۔ اور جب

لکھنو پہنچتا ہے تو اس دور کی مشہور طوائف چمپا بائی سے تعلقات استوار کرلیتا ہے ۔ گو سرل کو ہندوستان میں سب کچھ میسر آجاتا ہے لیکن چونکہ وہ " دنیا سے سب کچھ حاصل کرلیتا ہے اور اس کے بدلے میں دنیا کو کچھ نہیں دیا " تھا اس لیے وہ ایک زبردست اندرونی خلش میں مبتلا ہوجاتا ہے اور خاص طور اس وقت جب وہ پچپن برس بعد اپنی بیٹی کو دیکھتا ہے جو ماریا کے بطن سے پیدا ہوئی تھی ۔

سرل ایشلے اپنے بنگالی کلرک گوتم کو سرکاری لکھنو بھیجتا ہے یہاں اس کی ملاقات چمپا بائی سے بھی ہوتی ہے ۔ گوتم لکھنو تہذیب سے واقف ہوتا ہے اور متاثر بھی ہوتا ہے ۔ جب وہ کلکتہ واپس ہوتا ہے تو سرل ایشلے اچانک موت کا شکار ہوجاتا ہے گوتم ایسٹ انڈیا کمپنی سے علیحدگی اختیار کرکے صحافت سے وابستہ ہوجاتا ہے ۔ یوں اس کی زندگی گزرتی ہے ۔ اس کا بیٹا نرنجن دت ، لکھنو کے کیننگ کالج میں پروفیسر ہوجاتا ہے ۔ گوتم ایک مدت بعد دوبارہ جب لکھنو آتا ہے تو وہ ایک فقیرنی سے ملتا ہے اور یہ جان کر حیرت زدہ رہ جاتا ہے کہ اپنے زمانے کی مشہور و معروف اور دولت مند طوائف چمپا بائی اب بھیک مانگ کر اپنا پیٹ پال رہی ہے ۔

برطانوی حکومت کے خلاف جو سیاسی بے چینی پھیلی ہوئی تھی اس کا جائزہ بھی ناول میں لیا گیا ہے ۔ کانگریس اور لیگ کے نظریات بھی فنکارانہ رکھ رکھاؤ کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں ۔ قرۃ العین نے جد و جہد آزادی کو راست طور پر کہیں پیش نہیں کیا ہے ۔ بلکہ اس دور کے انسان جس طرح سیاسی حالات سے متاثر ہورہے تھے ۔ اس کی عکاسی کی ہے ۔ انھوں نے ایسے لوگوں کو دو گروہوں میں تقسیم کیا ہے ۔ ایک گروہ وہ ہے جو صرف مغربی شاعری اور موسیقی کا دل دادہ ہے ۔ جس کو ہندوستان کی سیاسی ، معاشی یا معاشرتی زندگی سے کوئی خاص تعلق نہیں ہے دوسرا وہ طبقہ ہے جو ذہنی طور پر بیدار ہے ۔ حالات حاضرہ پر گہری نظر رکھتا ہے ان دونوں میں کیا فرق ہے اسکو بیان کرتے ہوئے ان دونوں کا موازنہ صرف چند سطروں میں یوں کیا ہے:

" کمال موجودہ نسل کا نمائندہ لڑکا تھا ، ذہن پرست ، بااصول ، ایماندار شدید طور پر پرخلوص ، تصور پرست ، چمپا اسے غور سے دیکھتی رہی ۔ عامر رضا ، جنھوں نے اس سے صرف فرانسیسی پروفیشنل شاعری اور

ویانا کی موسیقی کی باتیں کی تھیں، کسی دوسری دنیا میں بستے تھے۔
کمال اور گوتم اور ہری شنکر۔ یہ لوگ ان سے کتنے مختلف، کتنے بلند
تھے" (آگ کا دریا ص ۳۵۰)

جدو جہد آزادی میں آزادی کے متوالوں نے جو قربانیاں دیں، جو مصائب سہے ان کا بھی بیان ہے۔ ہمارے قومی رہنما آزادی کے حصول کے لیے جس طرح جیل گئے۔ وہاں جو مصیبتیں جھیلیں ان سب کی تفصیل ناول میں ملتی ہے۔ لیکن پریم چند کی طرح راست انداز میں قرۃ العین نے کہیں بھی پیش نہیں کیا ہے۔ مذکورہ بالا واقعات ناول میں جس طرح رونما ہوئے ہیں۔ وہ اس انداز میں ہیں:

"اس کے کانوں میں کمال کی آواز آئی۔ وہ جوش کے ساتھ بولے جا رہا تھا" ہمارے لیڈروں نے پندرہ برس کی قید تنہائی کاٹی .... کیا یہ لوگ محض شہرت اور نام و نمود کے بھوکے تھے؟ کیا خالی جذبات کی بنا پر انھوں نے یہ قربانیاں دیں؟ انسان کو زندگی صرف ایک مرتبہ زندہ رہنے کے لیے ملتی ہے۔ اور اس زندگی کا بیشتر حصہ انھوں نے جیل میں گزار دیا۔ اس آگ میں تپ کر جو لوگ نکلتے ہیں وہ کندن کے مانند ہیں۔ .... تم کو معلوم ہے دہرہ دون جیل میں پنڈت جی کی کوٹھری میں سانپ اور بچھو تھے۔ کن کن مصائب کا ان سب نے سامنا کیا۔ مگر اب بجائے اس کے کہ متحد ہو کر ایک عظیم طاقت بنتے ہم انگریزوں کے ہاتھوں کٹھ پتلی بنے ہوئے ہیں۔" کمال کا چہرہ غصے سے تمتما اٹھا۔" (آگ کا دریا۔ ص ۳۵۰-۳۵۱)

اس طرح ۱۹۴۷ء تک کے حالات پیش کر کے انھوں نے ۱۹۴۷ء کے بارے میں ایک لفظ بھی نہیں کہا ہے۔ صرف اس قدر لکھ دیا ہے:

"ہندوستان ۱۹۴۷ء" (آگ کا دریا ص ۳۸۵)

اس اختصار کی لمبی جوڑی تاویلیں ہوئیں۔ اس کے تعلق سے خود قرۃ العین نے لکھا ہے

"ایک باب میں، میں نے محض دو الفاظ لکھے تھے۔" ہندوستان ۱۹۴۷ء یعنی تھوڑا لکھے کو بہت جانیے۔ لیکن بوجھ بجھکڑ نے اپنے تبصرے میں

تحریر کیا۔ تقسیم کے متعلق پورا باب مارشل لا کے سنسر نے حذف
کر دیا۔ صرف ایک جملہ باقی بچا ہے۔ سب سے حیرت ناک افواہ جو
ہندوستان میں پھیلی ہے وہ یہ تھی کہ حکومت پاکستان نے "آگ کا
دریا" کو Ban کر دیا ہے۔" (کارِ جہاں دراز ہے۔ ص ۲۷۲-۷۳)

"ہندوستان ۱۹۴۷ء" لکھ کر ان الفاظ کو قرۃ العین بے حد معنی خیز بنا دیا ہے اس کا ایک مطلب تو یہی ہے کہ ہندوستان ۱۹۴۷ء کے حالات اتنے زیادہ معروف ہیں ان کا بیان کرنا تحصیل حاصل ہے۔ دوسرا مفہوم جیسا کہ خود قرۃ العین نے لکھا ہے اک اشارہ کر دیا گیا ہے کہ وہ کافی سے زیادہ ہے۔ تیسرا مفہوم اس کا یہ ہو سکتا ہے کہ ۱۹۴۷ء کے حالات ناگفتہ بہ ہیں اس لیے خاموشی اختیار کرنا بہتر ہے۔

۱۹۴۷ء کے بعد کہانی کے واقعات اور کرداروں کو ہندوستان سے باہر انگلستان میں پیش کیا گیا ہے۔ موجودہ زندگی کی ساری پیچیدگیوں اور الجھنوں کو بھی انھوں نے اپنے ناول میں پیش کیا ہے۔ قرۃ العین ہندوستانی تاریخ اور اس کے ماضی سے لے کر حال تک کی زندگی اور تہذیب کو جس خوبی اور فنکارانہ خوب صورتی سے "آگ کا دریا" میں سمیٹ لیتی ہیں وہ ان کا ایک ایسا کارنامہ ہے جو اردو ناول کی تاریخ میں کہیں اور نہیں ملتا۔ وہ انسان کی تنہائی کو، اس کی شکست اور تھکاوٹ کو پوری شدت کے ساتھ پیش کرتی ہیں لیکن اس کے باوجود انسان کو امید کی جو نعمت ملی ہے اس کو بھی پرزور انداز میں ظاہر کرتی ہیں اور بتاتی ہیں کہ ہندوستانی شخصیت کی عظمت اس میں پنہاں ہے کہ وہ خدا کی ہستی سے اپنے آپ کو الگ نہیں کرتا بلکہ غالب کے شعر کے مصداق اپنے آپ کو خدا کے وجود میں شامل سمجھتا ہے۔ غالب نے کہا ہے:

نہ تھا کچھ ، تو خدا تھا ، کچھ نہ ہوتا ، تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے ، نہ ہوتا میں ، تو کیا ہوتا

"آگ کا دریا" کا اختتام بھی ہندوستانی شخصیت کی اسی عظمت پر ہوتا ہے۔ ناول کے آخری صفحے پر وہ ہندوستانی شخصیت کی عظمت کو یوں پیش کرتی ہیں:

"چوکی پر وہ دوزانو بیٹھ گیا اور اس نے دیکھا کہ چاروں اور
خلا ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا

ازلی اور ابدی انسان ، تھکا ہوا ، شکست خوردہ ، بشاش ، پرامید، انسان جو خدا میں ہے اور خدا ہے۔وہ مسکرا کر نیچے اترا اور اس نے آنکھیں کھولیں" (آگ کا دریا ص ۶۴۲)

○ ○ ○